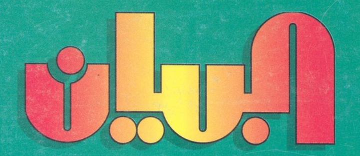


مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣١٨ . يناير ١٩٩٧

ـ في ذكرى مالك حداد

د. أبو العيد دودو

ـ النقد الأدبي السوسيولوجي

د. سمير حجازي

ـ قصص:

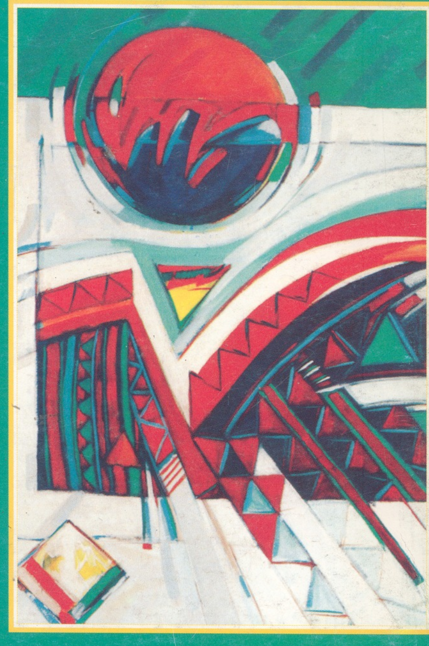
حيدر حيدر ـ د. هزوان الوز

ـ قصائد:

أحمد عبد الكريم
محمد عفيف الحسيني

ـ الحوار الأخير مع بلند الحيدري

مجدي إبراهيم



البيان

العدد 318 ـ يناير 1997

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم،عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.

للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.

للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.

للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان

ص.ب34043 العديلية ـ الكويت

الرمز البريدي 73251

هاتف المجلة:2518286

هاتف الرابطة:2510602/2518282

فاكس: 2510603

إشارات:

1 ـ المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 ـ ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 ـ المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 ـ يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 ـ أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 ـ يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(318) JANURY 1997



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
<u>Al Bayan</u> Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602

كلمة البيان

١٩٩٧ آمال وطموحات

عام آخر يورق في عمر «البيـان»، فتمد جذورها عميقا في تربة المعرفة والثقافة الجادة، الأصيلة.

عام آخـر والمصاعـب والتحديـات تزداد، ومـع ازديـادها تتصلـب الإرادة، ويكبر الحلم، ويتعـالى النشيد.

«البيان»، وليدة ثلاثين عاما من الجهد والمتابعة وعصارة القلب والفكر. ومن هنـا تزداد المسئولية في تحمـل استمـرارها، وتعميـق خطهـا، وتجديـد حلتها شكلا ومحتوى.

في عامنا الجديد نتطلـع إلى مساهمات أكثر عمقا وتنـوعـا وثراء، مسـاهمات تعيـد دراسـة الأدب الكويتي شعـرا ونثرا ومسرحا في علاقتـه الوطيدة بالأدب الخليجي والعربي عامـة. مساهمات تذكي شعلة الحوار الثقافي البناء الذي يعمـق حرية الرأي واحترام الآخر وصولا إلى الحقيقة.

لقد حققت «البيان» عبر رحلتهـا الطويلة رصيدا واسعا لـدى القراء والمثقفين العـرب، وهي تطمـح الآن إلى تعميق الصلـة بقرائهـا وكتابها مـن خلال التواصـل المستمر والحي على صفحاتها المفتـوحة لكل مبدع يسعى إلى إضافة لبنة جديدة في صرحها المتشامخ.

مـا نـرغب بـه كتـابـة لا تحيـد عن الأصـالـة والتجديد، كتابة تنفذ إلى جوهر حياتنا ومشكلاتنا ولا تكتفي بمـلامسة سطحهـا، كتابـة تحترم عقل القـارىء وحسـه الجمالي وتحاول الارتقـاء بهما ومخاطبتهما بلغـة تنأى عـن المعروف والمكـرر في تراثنا وثقافتنا المعاصرة بحثـا عن حقول بكر أكثر يناعة وخصوبة وسحرا.

أما ما نـرغب عنه فهو كل ما يمـت إلى الهشاشة والاستهـلاك والاستعـراض، كل مـا يهدد جسـد الأمة وثقافتها ومخزونها الروحي وهويتها.

وثقتنـا كبيرة بكتـابنا وقـرائنـا على استمـرار التـواصل، واستمـرار البحـث والتجـريب لجعـل «البيـان» مشروعا ثقـافيا نهضـويا وليـس مجرد مساهمات متفرقة بين دفتي مجلة شهرية.

وكل عام ونحن معا على دروب الإبداع

في هذا العدد

■ الدراسات: 5

● التعدد اللغوي: أشكاله وصيغه ..... محمد بوعزة 6
● إشكالية الدلالة وحدود التقبل ..... خمرة حمر العين 19
● النقد الأدبي السوسيولوجي ..... د. سمير حجازي 30
● مرجعية المدينة عند نزار قباني ..... بيانكا ماضية 40
● عبدالله سنان: مغني الشعب ..... فاضل خلف 52
● في ذكرى مالك حداد ..... د. أبوالعيد دودو 58

■ الشعر: 66

● إقضاءات الملك الضليل ..... أحمد عبدالكريم 67
● فرار ثان ..... د. محمود الشلبي 69
● الغائبون برنينهم وخشخشة مفاتيحهم ..... محمد عفيف الحسيني 72
● كريستال ..... أحمد خميس 74
● قصائد مختارة ..... داميان داميانوف 76
ترجمة: ميخائيل عيد

■ الحوار الأخير مع:

● بلند الحيدري ..... مجدي ابراهيم 82

■ القصة: 90

● ابتهال ..... حيدر حيدر 91
● تداعيات في ليل بحري ..... هزوان الوز 94

■ قضية ورد: 100

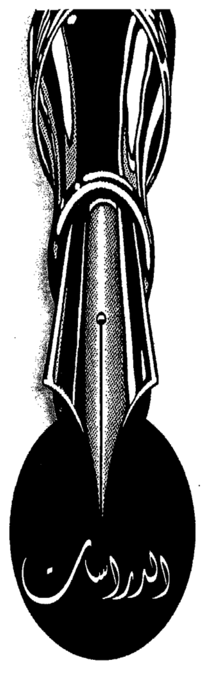
● اغتيال باحث وسرقة إرثه ..... د. مصطفى منصور 101
● حكاية هذا البحث ..... د. فؤاد المرعي 106

■ قراءات: 110

● الدائرة المغلقة في (سماء مقلوبة) ..... محمد بسام سرميني 111
● الصحافة الثقافية في الخليج ..... عبدالحميد غزي 117

■ عواصم ثقافية:

● المغرب ..... صدوق نورالدين 122
● حلب ..... نجم الدين سمان 124



□ التعدد اللغوي: أشكاله وصيغه — محمد بوعزة

□ إشكالية الدلالة وحدود التقبل — خمرة حمر العين

□ النقد الأدبي السوسيولوجي — د. سمير حجازي

□مرجعية المدينة عند نزار قباني — بيانكا ماضية

□عبد الله سنان: مغني الشعب — فاضل خلف

□ في ذكرى مالك حداد — د. أبو العيد دودو

التعدد اللغوي: أشكاله وصيغه

○ محمد بوعزة

إن الرواية لا تعرف سلطة لغة واحدة، تؤول مباشرة وبطريقة بسيطة إلى «الروائي» بل تعرف تعدد اللغات المرتبط بتعدد الشخوص الروائية وتصادم وجهات نظرها حول العالم.

وقبل أن نخوض بإمعان في التمظهرات والأشكال الخاصة بإدخال وبرمجة التعدد اللغوي في الرواية، نسوق ملاحظتين مهمتين:

أولا - إن هذه الأشكال المتصلة بتنظيم وإدخال التعدد اللغوي على درجة كبيرة من التنوع والتفرع.

ثانيا - إن هذه الأشكال مشيدة ومصاغة خلال النمو التاريخي للجنس الروائي بمختلف مغايراته ونماذجه.

ونستشف من هاتين الملاحظتين، أن هذه الأشكال المتنوعة تسودها بعض الفروق الجوهرية التي تفرضها خصائص كل مغاير روائي. كما أن هذه الأشكال غير محدودة، ومتجددة باستمرار، بحكم ارتباطها بالصيرورة التاريخية للجنس الروائي.

ويمكن أن نحصر - مبدئيا ونظريا - هذه الأشكال المتصلة بإدخال التعدد اللغوي في الرواية فيما يلي:

أولا - أشكال إنتاج «صورة اللغة».

ثانيا - الأجناس المتخللة.

ثالثا - أقوال الشخصيات الروائية.

رابعا - تنضيد اللغة إلى أجناس تعبيرية والتنضيد المهني للغة.

١ ـ أشكال إنتاج «صورة اللغة»:

إذا كـان «الموضـوع الـرئيسي الـذي يخصص جنس الـروايـة، يخلق أصالتـه الأسلـوبيـة هـو الإنسـان الـذي يتكلم وكلامه».(١)

فإنه لا يمكن أن نـدرك مدى تأثير هذا الموضوع ـ الإنسان وكـلامه ـ في تشكيل النسيج الأسلـوبي للروايـة دون مراعـاة هذه الاعتبارات الثلاثة:

أولا: في الرواية، الشخصية التي تتكلم وكلامهـا، هما موضـوع تشخيص أدبي: فخطـاب الشخصيـة ليس مجرد خطـاب منقول بطـريقة حيـادية، بـل هو بـالذات مشخص بطريقة فنية، وبـوساطة خطاب آخر، لـذلك فهـو يستلزم طـرائق شكلية نوعية في الملفوظ وفي التشخيص الأدبي.

ثانيا: في الـرواية، المتكلم أساسـا هو فرد اجتماعي، ملمـوس ومحدد اجتماعيـا، وخطـابـه لغـة اجتماعيـة. ومن ثمـة، يمكن لخطـاب شخصيـة روائيـة أن يصبح أحـد عوامل تصنيف اللغة ومدخلا للتعدد اللغوي.

ثـالثـا: المتكلم في الـروايـة، هـو دائما، وبـدرجات مختلفـة، منتج إيديـولوجيـا، وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية(٢).

تبعا لهذه الاعتبـارات الثلاثـة، فإننا لا يمكن ان نكتشف وعي الشخصية وعالمها الإيديولـوجي، بدون أن نشخص خطابها وأقوالها، ونكتفي فقط برصد أفعالها. إن أي تشخيص أدبي لعـالم الشخصيـة ولـوعيها، يفترض من الـروائي أن يترك الشخصية تمارس خطـابها مباشرة، وأن لا يقتصر على رصـد أفعالها وحـركـاتها المادية والنفسية. ذلك أنـه «ليست صورة الإنسـان في حد ذاتـه هي المميـزة للجنس الـروائي بل صـورة لغتـه».(٣) ولكي تصبح اللغـة صـورة للتشخيص الأدبي، يفترض أن تجري على لسـان الشخصيـة الروائيـة وأن تتوحـد مع رؤيتهـا للعالم.

ولعل هذا ما حدا «بباختين» إلى أن يصوغ المعضلة المركـزية لأسلوبية الـرواية على أنها: «معضلـة تشخيص أدبي للغـة ومعضلة صورة اللغة». (٤)

فماذا يقصـد بـاختين» بمصطلح «صورة اللغة» وكيف يساهم هذا الشكل من صـورة اللغة في إثـراء التعدد اللغـوي داخل الرواية؟

إذا كان التحـديد بحسب أرسطـو «هو جـوهـر الطبيعـة أو الطبيعـة الجوهرية».(٥)

فإنه من الصعب تحديد جـوهر مفهوم «صـورة اللغـة»، نظـرا لما يتسم بـه من تجريـد شديـد، لذلك فإن أفضل وسيلـة لإدراك طبيعة هـذا المفهوم، هـي الانتقال إلى رصـد أشكـال تحققـه، حتى تقـربنـا بصورة أكثـر ملموسية من هـذا المفهوم. هذه الأشكـال يسميها «بـاختين» بطرائق إبداع صورة اللغة في الرواية، وهي عبارة عن ثلاثة أصناف جوهرية:

أولا ـ التهجين.

ثانيا ـ تعالق اللغات القائم على الحوار.

ثالثا ـ الحوارات الخالصة.

وتزداد صعوبـة إدراك هذه الأصناف الثلاثة، في كون الحدود الـدلالية بينها جد واهية، لأنها تتشابك وتتـداخل باستمرار داخل النسيج اللغوي للصـورة، ومن ثمة فإن الفصل بين هذه المفاهيم الثلاثة، يبقى فصلا نظريا، تفرضه مقتضيات التحليل.

والآن سنقف عند كل مفهوم على حدة، لنرى أشكال تجلياته وطرائق اشتغاله.

١ ـ ١ التهجين:

يعرف «باختين» التهجين بـ:
إنـه مـزج لغتين اجتماعيتين داخل

ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ذلك الملفوظ».(٦)

كما يظهر من هذا التعريف، فإنه يظل على مستوى عال من التجريد، خاصة أن «باختين» لا يقدم لنا تطبيقاته ملموسة، تكشف لنا بالتحليل النصي كيفية تمازج اللغات في ملفوظ واحد. وكل ما يقدمه لنا هو بعض الملاحظات والإشارات التي تتعلق بكيفية اشتغال مفهوم «التهجين» داخل الملفوظ.

وأول هذه الملاحظات تأكيده على الطابع الأدبي القصدي للتهجين، ثم تمييزه بين نوعين من التهجين: التهجين القصدي الإرادي والتهجين اللاإرادي. وتبعا لهذا التمييز، فإن صورة اللغة في الرواية، يتحتم أن تكون هجينا أدبيا قصديا. فالروائي، وهو يلجأ إلى التهجين قصد تنويع أسلوبه الروائي، توجهه مقصدية فكرية وجمالية، وبذلك يكون التهجين علامة ملغية لبراءة مزعومة تربط الروائي باللغة. بينما التهجين اللاإرادي، يحدث بين اللغات في كلام الناس اليومي بطريقة بسيطة بدون أية خلفية، أو فعل إرادي، يصعد من حدته ونبرته. لذلك فإن التهجين اللاواعي يفتقر إلى أي مظهر أستطيقي، بينما التهجين الأدبي القصدي داخل الرواية، يهدف إلى خلق مسافة جمالية بين اللغات والأساليب.

ويشترط التهجين الأدبي القصدي من أجل إنتاج صورة للغة وعيين لغويين: الوعي المشخِّص، أي الوعي اللغوي الذي يسلط الضوء على لغة أخرى، والوعي المشخَّص، أي الوعي اللغوي الذي يكون عرضة لهذه الإضاءة اللغوية من طرف لغة أخرى مهيمنة.

ويؤكد «باختين» على المظهر الفردي لهذا التهجين القصدي الأدبي، حين يقول: «يكون المظهر الفردي لتحيين اللغة وربطها بكيان الرواية.. وهي لا تشتمل فقط على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين، لسانيين». (٧)

ولكن ينبغي أن ننبه إلى أن تأكيد «باختين» على الطابع الفردي للتهجين الأدبي القصدي، لا يعني أن هذه اللغات الخاضعة للتهجين مرتبطة بشخصيات روائية من ورق، بتعبير «رولان بارط». فقد سبق أن رأينا، حين تحدثنا عن المتكلم داخل الرواية، أن المتكلم من منظور «باختين» هو فرد اجتماعي، ملموس تاريخيا ومنتج إيديولوجيا. وبالتالي فإن هذه اللغات الخاضعة للتهجين الأدبي، داخل الرواية، تكون ذات مظهر اجتماعي ودلالي، يترجم وجهات نظر متباينة حول العالم، تبعا لاختلاف الشخوص وتباين أنماطهم ومواقعهم الاجتماعية.

ونستنتج من هذا المظهر الاجتماعي والدلالي، أن الأمر، لا يتعلق في التهجين الأدبي الروائي، بالمزج بين لغتين أو أسلوبين داخل ملفوظ واحد، بل بالصدمة التي تصيب وجهات النظر والرؤى حول العالم.

١ - ٢ - تعانق اللغات القائم على الحوار:

ويتميز هذا النمط الأسلوبي القائم على تعالق اللغات في إطار علاقة حوارية متبادلة، عن التهجين القصدي، في كون هذا التعالق الحواري بين اللغات لا ينهض

على مـــزج مبـاشر للغتين داخل ملفـــوظ واحد، وإنما ينهض على لغة واحدة محينة وملفـوظة، إلا أنها مقـدمـة في ضوء لغـة أخرى، تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا.

والصيغة الأكثر وضـوحا لهذا التعالق الحواري بين اللغـات والـذي يسميـه «باختين» أيضـا بالإضـاءة المتبادلـة ذات الصيغـة الحواريـة الـداخليـة، هي «الأسلبـة»: وهي عبـارة عن تشخيص أدبي لأسلوب وكلام الآخرين.

وتشترط الأسلبـة وجـود وعيين لغويين: الوعي اللغوي للمؤسلب، أو وعي من يشخص، ووعي من هـو مـوضـوع الأسلبة.

وبخـلاف التهجين الأدبي، لا يتحـدث المؤسلب عن مـوضـوعية، إلا من خـلال المادة الأوليـة لتلك اللغـة هي مـوضـوع أسلبة، وتعتبر أجنبية بالنسبة إليه. ولكن هـذه اللغـة المؤسلبة، تكـون معـروضـة بشكل جديد وفي سياق جديد، يجعل منها لغة محينة داخل الملفوظ.

ولا يشترط هـــذا التحيين للغـــة في الملفـوظ، أن تشخص اللغـة المؤسلبـة من خـلال لغـة أخـرى، ذلك أن هـذه اللغـة المشخصة تظل في الظل، أي مضمرة ومع ذلك، فإن عـلامـات وجـود هـذه اللغـة المشخصـة تظل ظاهـرة في صورة اللغـة المؤسلبـة. ومثـال ذلك، عندمـا يقـوم الروائي العـربي باستعارة اللغـة التراثية وعرضـهـا في سياق عصري جـديد، يعمل على إضاءتها وتحيينهـا، ولكن شريطة أن تكون هـذه اللغة التراثيـة معروضـة من خلال مادتها اللغوية.

والصيغـة الثـانية لـلأسلبـة، هي مـا يسميه بـاختين «بالتنـويع»، وهـو عبارة عن نـوع من الأسلبة يختلف عن الأسلبـة المباشرة (النمط الأول).

فإذا كـان الوعي اللغوي للمـؤسلب في الأسلبـة المبـاشرة، يعمل فقط بـالمادة الأوليـة للغة مـوضوع الأسلبـة، من أجل تحيينهـا، فإنـه يحافظ على معجمهـا وحمولتها الفكرية. وفي حـالة ما إذا أدخل هذا الوعي اللغـوي المؤسلب المادة اللغوية المعاصرة له، على اللغة مـوضوع الأسلبة، فإن الأسلبـة في هـذه الحالـة تشتمل على مفارقة.

وعنـدمـا يصبح هـذا الإدخـال للمادة اللغـويـة المعاصرة للمـؤسلب مقصـودا ومنظما أدبيـا، في هـــذه الحالـة لا يتعلق الأمر بأسلبة مباشرة بل بتنويع.

ولكي نقف على هـذا الفرق الجوهـري الـدقيق بين الأسلبة المبـاشرة والتنـويع، نأخذ هذين المثالين:

الأسلبة: لغة تراثية مقدمة في ضوء لغة عصرية، لكـن الطابع الغالـب على الملفوظ هـو لغـــة التراث من حيث معجمهـــا وحمولتهـا الفكـريـة، بينما تظـل اللغـة المعـاصرة تعمل في الخفاء بشكل مضمـر، إلا أننـا نستشف تـأثيراتها من السيـاق، ونلتقط بــذلك الانتقــادات السـاخـــرة المضمنة في الملفوظ.

التنويع: لغة تراثية مقدمة في ضوء لغة عصرية، لكـن الطابع الغالـب على الملفوظ هــو اللغـــة المعـاصرة من حيـث مـادتها اللغوية وحمولتها الفكـرية. إذ يتم انتقاد لغـــة التراث، بلغـة معـــاصرة مجســـدة وحاضرة في الملفـوظ. «إن التنويع يـدخل بحـرية مـادة للغة «الأجنبيـة» في التيمات المعـاصرة ويجمع العـالم المؤسلب بعـالم الوعي المعاصر، ويضــع موضـع الاختبار اللغـة المؤسلبـة وذلـك بإدراجهـا ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها».(٨)

ويتحدث «بـاختين» عن شكل ثالث من أشكال الإضـاءة المتبـادلة بين اللغات ذات

الصيغة الحوارية الداخلية، وهو «الأسلبة الباروديــة»: وتقوم على التعـارض المطلق بين مقاصد ونوايا اللغة المشخصة ونوايا اللغة المشخصة.

إذ يتخذ الوعي اللغـوي المؤسلب موقفا ســاخـرا حــادا من اللغـة المشخصــة، فينتقدها ويسخر منها لا بمساعدة مادتها اللغويـة باعتبـارها وجهـة نظر منتجـة، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها.

غير أن هــذه الأسلبــة البـاروديــة لا تستطيع أن تخلق صـورة للغـة والعـالم المطابق لها، إلا بشرط واحد، وهو ألا يكون الغـرض تحطيما بسيطا وسطحيـا للغـة الآخــرين. فلكي تكــون هــذه الأسلبــة الباروديـة منتجة وفعـالة، يتحتم عليها أن تعيـد خلق لغـة بـاروديـة، وكأنها كيـان جوهـري مالك لمنطقـه الداخلي، وكـاشف لعالم فـريد مرتبط ارتبـاطا وثيقا بـاللغة التي مورست عليها الأسلبة الباروديـة.

١ ـ ٣ ـ الحوارات الخالصة:

يقصد «باختين» بالحوارات الخالصة، مـا يسمى في السرديـات «بالحوار» الـذي يتخلل سيرورة الحكي، ســواء أكــان في شكل حـوارات مبــاشرة بين الشخــوص الروائية، أم في شكل منولوج ذاتي.

ويــؤكــد «بــاختين»، على أن هـــذه الحوارات الخالصة لا تشتغل أسلـوبيا في إطــار ضيق خـاص بـالمصــالح الـذاتيـة للشخوص الروائية، بل إنها تستمد قوتها الدلاليـة وديناميتها الأسلوبيـة من حوار اللغـات والـرؤى للعـالم داخل الـروايـة. بمعنى آخـر، إن هذه الحوارات الخالصــة تنمــو وتتغذى من كـافـة عناصر التعـدد اللغوي داخل الـرواية «في مــونولــوجات وحــوارات شخصيـات الـروايـة، تكـون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلات خلق صورة اللغة» (٩).

وبالإضــافة إلى مـا تقدم، فـإن مفهوم «الحوارات الخالصـــة»، تــزداد أهميتـــه وخصــوصيتـــه في الـروايـة مـن خـلال التطورات الجديدة في النقـد الروائي، التي تسلط الضـــوء على دوره الجوهـــري في تشخيص الكلام الحقيقي الكـاشف داخل الروايـة. من هذه الـزاوية يـرى «جيليان لان ميرسي» أن الكلام المتمظهر أساسا في الحوار وفي الحوارات الــداخليــــة، ليس مجرد «استراحة» للكـاتب أو القارىء، أو تــزيين للنص، وإنما هـــو قنـــاة التلفظ الـروائي، وملتقى الشفـــوي بـالمكتـوب، منحـدر من الرحم العميق للخطـاب الكلي للرواية. ومن ثمة كما يقول «لان ميرسي»: «فإن تـدوين الـواقع الحواري لا يـرجـع مطلقا إلى فعل «حر» بل هــو متصل برؤية للعالم منتظمة مسبقـا أو مقسمة، وتكون وحداتها نسقا سيميولوجيا مغلقا، تعززه الجمالية (الاستتيقا) التي تعتبر موضوعة الواقعيــة الحوارية الميكر ـ نصيــة نسبية تماما».(١٠)

هــذه هي الأســاليب الثـلاثــة المتصلـة بإبداع «صورة اللغة»، كعنصر من عناصر ادخال التعدد اللغوي إلى الرواية.

ويتضـح من تحليلنـــا لهذه الأســاليب الثــلاثــة، أنها تهدف إلى تنــويع النسيج الأسلوبي للغـة الروائيـة، بدل استخـدام لغة مباشرة في التعبير.

وقد لاحظنا أن الفروق الدلالية بين هذه الأساليب جد ضئيلة، إذ غـالبا ما تتداخل فيما بينها، كما هو الحال في الأسلبة عندما تشتمل على مفارقة، فتتحـول إلى «تنويع» بالتحديد الباختيني للمفهوم. ويترتب عن هذا التـداخل بين هذه الأســاليب الثـلاثة مشكل على مستـــــوى التحليـل النصي

والتطبيق، يتجلى في صعوبة التمييز بينها داخل العمل الروائي.

لذلك نجد «باختين» في نهاية حديثه عن هذه الأساليب الثلاثة: التهجين، تعالق اللغات، الحوارات الخالصة، يخلص إلى أن «كل رواية في كليتها، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمرين فيها، هي هجين. لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة أخرى: إنه هجين قصدي وواع، منظم أدبيا. وليس مطلقا مزيجا معتما وآليا من اللغات»(١١).

وتبرز أهمية هذه الخلاصة في لغتها التعميمية، التي تقلل من أهمية الفروق بين هذه الأساليب الثلاثة، وكأن «باختين» كان فاطنا لصعوبة التمييز المطلق بينها، فتدارك الأمر في النهاية. خاصة وأن هذا التداخل بين هذه الأساليب الثلاثة، يتحقق نصيا في الروايات نفسها.

وننتقل الآن إلى العنصر الثاني من عناصر إدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، وهو الأجناس المتخللة.

٢ـ الأجناس المتخللة:

بالنسبة «لباختين»، فإن الأشكال الأكثر جوهرية وأهمية، فيما يتصل بإدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، هو شكل الأجناس المتخللة.

إن الرواية بحكم قالبها المفتوح ونزعتها الاستيعابية، تسمح بأن تدخل إلى تركيبها جميع أشكال الأجناس التعبيرية، سواء أكانت تنتمي لسجلات أدبية «قصص، أشعار، مسرح....) أم لسجلات غير أدبية (نصوص علمية، تاريخية، جغرافية...). وتحتفظ تلك الأجناس داخل الرواية، عادة بمرونتها الدلالية وأصالتها الأسلوبية.

ومن وجهة نظر تاريخية، فإن الرواية، نشأت في ملتقى الأجناس الأدبية، واعتمدت على آلية التفاعل واستعارة النصوص لتشكيل قالبها الفني، وهذه الخاصية ستلازم الرواية طيلة مغامرتها الطويلة.

إن هذا التنوع في المواد والأشكال، هو الذي سيسم الرواية بحرية الشكل، ويضمن لها التجدد وتغيير الجلد تبعا لتغير السياقات وأشكال المعرفة.

وتكمن أهمية هذه الأجناس المتخللة على مستوى أسلوبية الرواية، في كونها لا تدخل إلى تركيب الرواية باعتبارها عناصر تكوينية أساسية، بل هي أيضا تحدد شكل الرواية برمتها، خالقة بذلك مغايرات ونماذج للشكل الروائي (رواية اعتراف، رواية مذكرات، رواية رسائل). وكل واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله الأسلوبية والدلالية لتشخيص مختلف مظاهر الواقع. إن دور تلك الأجناس المتخللة جد كبير، لدرجة أن الرواية، يمكن أن تظهر وكأنها مجردة من امكاناتها في التشخيص الأدبي للواقع، وفي حاجة دائما إلى «مساعدة» تلك الأجناس، ما دامت الرواية على حد تعبير «ميلان كونديرا»: تملك ملكة استثنائية على الاستيعاب: ففي حين أن الشعر والفلسفة لا يقدران على استيعاب الرواية، تقدر الرواية والفلسفة دون أن تفقد شيئا من هويتها التي تتميز على وجه الدقة بنزعتها نحو ضم كل الأنواع، وبقدرتها على هضم كل المعارف الفلسفية والعلمية».(١٢)

ويظهر تأثير تلك الأجناس المتخللة على أسلوب الرواية، في كونها تدخل إلى الرواية حاملة معها لغاتها الخاصة

ووسائلها الأسلوبية المتميزة، الشيء الذي يوسع من النسيج الأسلوبي للرواية ويعمق تنوع وحوار لغاتها. من هذه الزاوية الحوارية، تأخذ لغات الأجناس خارج الأدبية داخل الرواية أهمية بالغة، لدرجة أن إدخالها إلى النص الروائي يسترعي الانتباه ليس فقط في تاريخ الرواية، وإنما في تاريخ اللغة الأدبية بعامة.

وعلى مستوى الدلالة، تعمد تلك الأجناس المتخللة إلى كسر نوايا الكاتب والحد من سلطته، باستقطاب لغات جديدة إلى الرواية. إذ ينظر إلى هذه اللغات الجديدة، قبل كل شيء على أنها وجهات نظر حاملة لمضامين فكرية، تسعف الرواية على تعدد منظوراتها ورؤاها للعالم.

وقريبا من أشكال الأجناس المخللة، نعثر على أشكال مشابهة لها، يتعلق الأمر بإدخال جميع أنواع الحكم والأقوال المأثورة والعبارات المسكوكة إلى الرواية.

ونصل الآن إلى العنصر الثالث، الذي يتصل بإدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، وهو «أقوال الشخصيات».

٣ ـ أقوال الشخصيات:

ويتعلق الأمر بلغات الشخصية الروائية، عبر قناة الحوار أو قناة المنولوج. هذا الشكل من إدخال التعدد اللغوي مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء، لكن بدرجات متفاوتة تبعا لخصائص كل مغاير روائي. فالشخصيات الروائية المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص، تستطيع بفعل أقوالها وتدخلاتها في مسار السرد عن طريق الحوار، أن تكسر نوايا الكاتب، وأن تعتبر أقوالها وملفوظاتها بالنسبة إليه، إلى حد ما، لغة ثانية. وتمارس أقوال الشخصيات الروائية تأثيرها على خطاب الكاتب، فترصعه بكلمات غيرية، وتنضده تراتبيا، وبذلك تدخل إليه التعدد اللغوي.

ويتم إدخال تنوع اللغات إلى الرواية عن طريق خطابات الشخوص المباشرة، أي من خلال حواراتها، وتكون خطابات وملفوظات الشخصيات الروائية متناثرة على مجرى طول الخطاب الروائي. وتخلق ما يسميه «باختين» «بالمناطق الخاصة للشخوص» وهي «تتكون من أنصاف ـ خطابات الشخوص، ومن مختلف أشكال النقل المستتر لكلام الآخرين ومن ملفوظات خطاب الآخر المبعثرة هنا وهناك، سواء كانت هامة، أو غير هامة، ومن إلحاق عناصر تعبيرية بخطاب الكاتب تكون غير خاصة به (نقط التعجب أو الاستفهام أو الوقوف). هذه المنطقة هي شعاع الفعل بالنسبة لصوت الشخصية مختلطا، على نحو أو آخر، بصوت الكاتب».(١٣)

هذا الشكل الخاص بأقوال الشخصيات، يؤكد بصورة واضحة، دور الشخصية في تعديد اللغة الروائية، باعتبارها (أي الشخصية) عامل تنضيد، لها دائما منطقتها الخاصة، ومجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها. وغالبا ما يمتد تأثير ذلك المنطقة الخاصة إلى ما وراء حدود الخطاب المباشر للشخصية الروائية، أي أنه يتجاوز الأغراض الذاتية والنفعية للشخصية، ليصب في بؤرة التعدد اللغوي داخل الرواية. يقول «باختين»: «إن تلك المنطقة المحيطة بالشخوص الأساسية هي، من

الناحيـة الأسلوبيـة، أصيلة بعمـق: ففيها تهيمن أشكـال البنيـات الهجينـة الأكثـر تنـوعـا، ودائما تكون تقـريبـا في صيغـة حوار».(١٤)

غير أن مـا نلاحظـه على «بـاختين» من خـلال حـديثـه عن شكـل «أقـوال الشخصيات» كعنصر من عنـاصر التعدد اللغوي، أنـه يحصر هذا الشكـل في صيغة الحوار المباشر بين الشخـوص الروائيـة. لـذلـك ارتأينـا أن نطـور شكـل «أقـوال الشخصيـات» بحيث لا يعـود يقتصر على حـوار الشـخصيـات. بل يمتـد ليشمل خطـابـات الحلم والهذيـان والاستيهـام والتذكر والرؤى، وكافة أشكال التلفظات والخطـابـات التي تضـاعف من النبرة الذاتيـة للكلام. هـذه الخطابـات تشكل في مجمـوعهـا مـا نصطلح على تسميتـه «بـالخطـاب الإنفعـالي»: ويشمل كـافـة الخطابات التي تعبر الذات من خلالها عن نفسـها.

إن هـذا الاستثمار لأشكـال الخطـاب الإنفعـالي، ينهض بوظـائف عديـدة تمس المظـاهـر الأسلـوبيـة والـدلاليـة للنص الروائي. إذ تلونه بمقامات كلامية تخرق «نقـاء» الشكل الـروائي، وأيضـا بنبرات تلفظيـة تـوجـه إيقـاع النص الـروائي. فالحلم مثـلا ليس مجرد حالـة أو تجربة، لكنه شكـل تعبيري يخرق لغة السرد ذات البنـاء المنطقي المحكم، ويفتح فضـاء الـرواية على عـالم الممكنـات الإنسانيـة، والاستيهـام والتـذكـر ينقـلان النص الروائي إلى فضـاء لغة الطفـولة والبـوح وتدفقات تيار الوعي.

وفي سياق حديث النـاقد الفرنسي «إيف تـاديـه» عن سمات وبنيـات «المحكي الشعـري، يؤكـد على أن «الحلم المنتظم في المحكي الشعـري ليس عبـارة عن جملـة اعتراضيـة مجانية، إن وضعـه، سـواء في البـدايـة أو في المركز أو في نهايـة الكتـاب ليس عرضـا، إنه يؤثر أفقيـا وتركيبيا في النص ككل».(١٥)

وقـد قام هـذا النـاقد بإبـراز السمات الشكليـة الخاصـة بمحكـي الحلم في نصـوص المحكي الشعـري للقـرن العشرين.

مـا يهمنـا من هـذا الاستشهـاد هـو التأكيـد، على مـا يتمتع بـه خطـاب الحلم وكـافـة أشكـال الخطـاب الانفعـالي من سمات شكليـة وأسلـوبيـة، تـدعم الأفق اللغوي والدلالي للرواية.

وننتقل الآن إلى العنصر الـرابـع من عنـاصر ادخـال وتنظيم التعـدد اللغـوي داخل الرواية، وهو تنضيد اللغة.

٤ـ تنضيد اللغة:

من وجهة نظر «بـاختين» يأخذ تنضيد اللغة شكلين: أولا تنضيد اللغة إلى أجناس أدبية. وهـو ما سبق أن رأيناه في حـديثنا عن الأجنـاس المتخللة. ومن الـواضح أن هذه الأجنـاس بدخولها إلى الروايـة، تفقد صفـة كـونها أنواعـا أدبيـة مغلقـة، إنها تخضع لمحـاكاة سـاخـرة. وتكف عن أن تكـون مـا كـانت عليـه قبل أن تـدخل إلى الروايـة. غير أن هذه الأجنـاس من جانب آخـر أسـاسي، تحافـظ عنـد دخـولها إلى الـرواية على مـرونتها الـدلالية ونسقهـا الاسلوبي، كما أنها تؤثر أسلوبيا على لغة الرواية. فـالأمر إذن، لا يتعلق بلغة، وإنما بحوار لغات.

إلى جانب هذا التنضيد للغة إلى أجناس، هنـاك تنضيـد آخـر يختلط بـه تـارة، ويتطابق معه تـارة أخرى، وهو التنضيد المهني للغة بالمعنى الـواسع: لغة المحامي،

والطبيب والتاجر، والسياسي والمعلم... ويمكن أن نوسع هذا المفهوم، ونقول بأن التنضيد المهني للغة، يشمل كافة أشكال التقاط اللغات واللهجات والرطانات التي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل مولدة صور اللغات.

وطبيعي أن هذه اللغات لا تتباين بسبب معجمها وحده. بل هي تفترض أشكالا من القصدية. والتأويل، باعتبارها تعبيرا عن وجهات نظر ورؤى للعالم متباينة ومتوترة.

إن ما يهم في هذا التنضيد هو الجانب القصدي، أي الدلالة الغيرية، وقصدية التنضيد، فليس تركيب اللغة، أي النحو والقواعد، أو ما يسمى في اللسانيات باللسان، هو الذي يتنضد ويتباين. وإنما النوايا والمقاصد والرؤى المضمنة في اللغة هي التي تتنضد، وترتبط بأشياء معينة وبمنظورات تعبيرية متصلة بالأجناس والمهن.

داخل المنظورات ومن أجل المتكلمين أنفسهم، تكون لغات الأجناس ورطانات المهن قصدية وكاملة الدلالة.

لأجل ذلك، يلح «باختين» باستمرار على المظهر الغيري الدلالي والتعبيري، أي القصدي، لأنه القوة التي تنضد وتنوع اللغة الروائية، ولا يولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية في لغات الأجناس والرطانات المهنية، لأن التنضيد لا يمكن أن يظهر إلا في حقل تفاعل الأفراد، أي في التواصل الاجتماعي.

هكذا نكون قد عرضنا لأهم الأشكال التي تدخل وتنظم التعدد اللغوي داخل الرواية وهي:

١ ـ طرائق إبداع صورة اللغة وتشمل التهجين وتعالق اللغات حواريا،(١٦) والحوارات الخاصة.

٢ ـ الأجناس المتخللة.

٣ ـ أقوال الشخصيات.

٤ ـ التنضيد الأجناسي والمهني للغة

وتتميز هذه الأشكال بتنوعها ومرونتها، كما يمكن أن نعثر داخلها على أشكال فرعية أو صغرى.

٥ـ الأسلوب الهزلي:

ويبقى الآن، أن نعرض لشكل آخر من أشكال التعدد اللغوي، يسميه «باختين» بالأسلوب الهزلي». وهو مرتبط بمغاير «الرواية الهزلية».

وبحسب «باختين»، فإن التعدد اللغوي تحقق في شكله الأكثر وضوحا والأكثر أهمية تاريخيا في نصوص الرواية الهزلية، وممثلوها الكلاسيكيون هم «فيلدنغ»، «سموليت»، «ستيرن» و«تاكري» في انجلترا، و«هيبيل» و«جان بول ريشتر» في ألمانيا. ففي الرواية الهزلية الانجليزية نجد استحضارا ساخرا (باروديا) لمجموع (تقريبا) مستويات اللغة الأدبية المكتوبة والمتحدث بها. لقد كانت هذه الرواية بمثابة مستودع يضم أشكالا متنوعة من اللغة الأدبية (لغة البرلمان، والصحف، لغة رجال الأعمال، الأسلوب المتحذلق للعملاء، الأسلوب النبيل الانجيلي، لغة المواعظ، ولغات الفئات الاجتماعية...).

وتكمن أهمية الرواية الهزلية أمام هذا التنوع اللغوي، في كونها تمكنت من إيجاد صيغة نوعية، تتمثل أساسا ـ حسب «باختين» ـ في اللجوء إلى «اللغة المشتركة» وهي اللغة «التي يكتبها ويتكلمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعايشين في بيئة معينة، يتعامل معها الكاتب وكأنها الرأي العام... أو باعتبارها وجهة النظر والحكم

المألوفين». (١٧)

كيف إذن تتأسس علاقة الكاتب بهذه اللغة المشتركة؟

إن علاقة الكاتب في الرواية الهزلية بهذه اللغة المشتركة، أو لغة الرأي العام، ليست علاقة سكونية أو أحادية الاتجاه. بل تتسم بالحيوية والدينامية. ذلك أن الكاتب يأخذ أكثر من موقع ومنظور في تعامله مع هذه اللغة. فهو قد يبتعد قليلا أو أكثر عن تلك اللغة، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه في موقع خارجي عنها.

كما أنه يستطيع أن يبالغ باروديا في استحضار ملامح وطبقات من تلك «اللغة المشتركة»، كما يمكنه أن يكشف بعنف عن عدم ملاءمة تلك اللغة لموضوعه. وفي موقع مغاير يمكن للكاتب أن يتعاطف مع تلك «اللغة المشتركة». وأحيانا يدمج صوته تماما في تلك اللغة.

وبطبيعة الحال، فإن تلك اللغة المشتركة، وقد تعرضت للمحاكاة الساخرة تتغير وتتلون بنبرات جديدة على منطقها الداخلي. ويترتب عن ذلك إدخال بعض التغييرات على بيئتها التركيبية والمعجمية ونبراتها الاجتماعية. وقد قام «باختين» برصد بعض أشكال هذا الإدخال للغات الآخرين في الرواية الهزلية عن طريق بعض التطبيقات، وكشف عن هذه الأشكال:

١ ـ شكل مستور: ويتعلق بإيراد كلام الآخرين إلى سرد الكاتب، دون الإشارة الواضحة لانتماء هذا الكلام وهذه الأقوال إلى «آخر» انتماء مباشرا أو غير مباشر. وهذا النقل لأقوال الآخرين لا يتعلق بلغة واحدة هي لغة الكاتب، بل يخضع للتنضيد الأجناسي والمهني للغة.

٢ ــ شكل هجين: وهو عبارة عن ملفوظ ينتمي حسب مؤشراته النحوية والتوليفية إلى متكلم واحد، لكنه يمتزج فيه عمليا، ملفوظان أو طريقتان في الكلام، وأسلوبان في التعبير ومنظوران دلاليان واجتماعيان.

٣ ـ شكل التعليل الموضوعي المزعوم: يبرز وكأنه أحد أشكال أقوال الآخرين المستترة. هذا الشكل ــ حسب «باختين» ـ هو من خصائص الأسلوب الروائي، ويصل إلينا كأنه أحد مغايرات الشكل الهجين في شكل خطابات غيرية مستترة.

نخلص من تحليلنا للأسلوب الهزلي وطريقة اشتغاله في الرواية الهزلية، إلى أن هذا الأسلوب الهزلي، كعنصر من عناصر ادخال التعدد اللغوي إلى الرواية يشتغل على آلية التنضيد التراتبي للغة الأدبية وتنوعها. هذا التنوع اللغوي، تعمل عناصره على مستويات مختلفة، تبعا لما يتوفر عليه هذا الأسلوب الهزلي من إمكانات أسلوبية، تتيح للكاتب أن يتحرك في أكثر من موقع في تعامله مع اللغة. وتتجلى هذه الإمكانات الأسلوبية التي يوفرها الأسلوب الهزلي، في أشكال الأسلبة والباروديـة والتهجين التي يمارسها على اللغات المدخلة إلى الرواية.

هكذا نكون قد عرضنا وحللنا مختلف أشكال وعناصر التعدد اللغوي التي تحدث عنها «باختين» ولم نكتف بالعرض والتحليل، بل حاولنا توسيع وتطوير الوظيفة الإجرائية لبعض المفاهيم الباختينية، لتنفتح على أشكال جديدة وتستوعب خطابات جديدة، لم يتحدث عنها «باختين». وهذا يعني، أننا نؤمن بأن أشكال ووسائل التعدد اللغوي غير مستنفدة، وبالتالي فإن هناك مجالا أو امكانية دائمة لظهور أشكال ووسائل جديدة بفعل تطور تقنيات

الإبـــداع الـــروائي، وتحول البنيـــات الاجتماعية والفكريـة. و«باختين» نفسه، يعترف بأنـه لم يتنـاول سوى الأشكـال الأكثر أهميـة المتصلة بالتعـدد اللغوي في الروايـة الأوربية والـروسية، ممـا يعني عدم استنفـاد جميع الوسـائل والأشكال الممكنة لإدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، وبالتالي إمكانية اكتشـاف أشكال جديدة في الثقـافـات غير الأوربيـة. من هـــذه الزاويـة، فإن الأشكال التـي استخلصها «بـــاختين» تظل نسبيـــة ومـــرتبطـة بنصـوص معينـة لها سياقهـا التـداولي الخاص. وهـذا يعني أيضـــا أنها قـابلـة للتطوير في ثقافات أخرى.

من هـذا المنظور تبرز امكـانات التعـدد اللغـوي في الـروايـة. إن هـذه الـوسـائل المتـاحـة للـروائي، تمكنـه من استيعـاب جميع اللغات المتداولة في الحياة اليومية أو في مجالات الفنـون الأخـرى. وهي أيضـا وسيلة لجعل الروايـة مفتوحة على أحدث اللغات والخطابات المستحدثة، الشيء الذي يجعلنـا نقـر مع «جـون كـابـريـاس» أن الـــروايـــة تستطيع أن تستخـــدم جميع أجنـاس الخطـاب، وبـالخصـوص أغلب لغات مجتمع في عصر معين».(١٨)

وجميع هذه الأشكال المتصلـة بإدخال التعدد اللغوي، تـؤشر على تنسيب الوعي اللغوي وأيضـا تنسيب المقاصد الـدلالية، وبطبيعة الحال، يكتسب التعدد اللغوي في الـروايـة خلفيـة اجتماعيـة، لأنـه دائما مشخص داخل شخصيـات روائية بينهـا خـلافات وتنـاقضـات في وجهات النظـر حـول العالم. لـذلك فإننا نلح على المظهـر الـدلالي لهذا التعـدد اللغـوي، لأن هـــذه التنـــاقضـــات بين رؤى الشخصيـــات ومـواقعهـا الاجتماعيـة، تكـون منبعثـة أساسا من تعدد لغوي اجتماعي هو الذي يعيد تأويلها.

٦ـ تساؤلات نقدية:

الحقيقة أن «باختين»، بقدر ما يقدم لنا تصورا منسجما ومتكاملا لظاهرة التعدد اللغوي، فإن بعض المفـاهيم والتصورات، تحتاج ـ على الرغم من ذلك ـ إلى مزيد من النقاش والتساؤل. الشيء الذي أثـار لدينا مجمـوعـة من التســاؤلات والملاحظـات النقدية:

١ ـ إن طرح «باختين» لأسلوب الرواية يظل غامضـا. إذ يرى أن أسلوب الـرواية يتكون من وحدات أسلوبيـة متنوعة. هذه الوحدات المختلفة تمتزج فيما بينها لتكون «الوحدة الأسلوبيـة العليا»، أي الأسلوب الفعلي للرواية. ولكن «بـاختين» لا يوضح لنـا طبيعـة هـــذا التمازج. وبـالتـالي فإن المشكل الـرئيسي للتحليـل يكمن في كيفيـة تمازج هذه الوحدات الأسلـوبية المتنوعة، وأيضا في كيفية فرز وروز هـذه الوحدات المختلفة لغويا.

٢ ـــ تفضي بنـــا الملاحظـــة الأولى إلى الملاحظة الثـانية. يـرى «باختين»، أننـا لا يمكن أن نرجع أسلوب الكاتب (الروائي) إلى أي وحدة مـن هذه الـوحدات المكـونة لأسلـوب الـــروايـة. الشيء الـــذي يجعل تســاؤلنـا مشروعـا وهـو: أين نعثـر على أسلوب الروائي؟

إذا مـا حاولنـا البحث في خلفيات هـذا الموقف، فإننا ندرك أن «باختين»، لم يعمد إلى الخوض في أسلوب الروائي تحت تأثير وضغط حـواره وجـدله مع الأسلـوبيـة التقليديـة التي تقول بالمطابقـة بين المبدع والأسلوب. لذلك ترك هذه القضية جانبا، وانشغل بمسـألـة الـوحدات الأسلـوبيـة المكـونـة للـروايـــة، معتقـدا أن الأهميـة التحليلية ينبغي أن تعطى لهذه الـوحدات،

لا لأسلوب الروائي. وكأن مجرد البحث في أسلوب الروائي، يؤدي بالضرورة إلى السقوط في مفاهيم الأسلوبية التقليدية. إن هذا التعليل يبدو لنا غير مقنع، ذلك أن استبعاد أسلوب الروائي، لا يحل المشكل، بل يلغيه من أساسه، ويجعل أي نظرية أسلوبية للرواية، مثل ذلك البناء أو السقف الذي تنقصه لبنة في زاوية ما.

لقد سبق القول أن الرواية تتكون من وحدات أسلوبية متنوعةومختلفة لسانيا. هذه الوحدات تنتظم في إطار وحدة أسلوبية عليا، هي الأسلوب الفعلي للرواية.

إن هذه الوحدة الأسلوبية العليا، بحكم وظيفتها التنظيمية والتنسيقية لهذه الوحدات المتعددة، فإنها لا تقوم بهذه الوظيفة التنظيمية من تلقاء نفسها. بل لا بد لها من منظم يسند إليها آلية التنظيم والمزج بين اللغات، هذا المنظم هو الروائي. وبالتالي يمكننا أن نخلص إلى أن أسلوب الروائي يظهر في هذه الوحدة الأسلوبية العليا، أي في طريقة تنظيمه لهذه الوحدات الأسلوبية المتنوعة، حيى يضفي على عمله الروائي طابع التناسق والانسجام.

وهذا الموقع الذي يوجد فيه الروائي، هو الذي اصطلحنا على تسميته بالمركز اللغوي والإيديولوجي. وتبعا لهذا المركز يختلف الروائيون، وتتباين أشكال نسجهم وصوغهم لأسلوبهم الروائي.

٣ ـــ يربط «باختين» التعدد اللغوي بطبيعة الشخصيات داخل الرواية. فكلما تباينت رؤاها وخلفياتها الاجتماعية، استدعى ذلك التباين تنوعا في اللغات والأساليب.

يترتب عن هذا الربط مشكل يطرح في حالة وجود تشابه تام بين شخصيتين أو مجموعة من الشخصيات، أو ما يسميه «فليب هامون» «بالشخصيات المترادفة».

(١٩) كيف يمكن التمييز بين لغات هذه الشخصيات؟ وهل بالضرورة أن ينوع الروائي في لغات هذه الشخصيات بالرغم من تشابهها و«ترادفها»؟ وهل هذا التشابه يقلص من زخم التعدد اللغوي؟

(١) ـــ ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الطبعة الثانية ١٩٨٧، ص: ٨٩

(٢) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي»، ص. ٩٠

(٣) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ٩٢

(٤) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ٩٢

(٥) د. محمد مفتاح «مجهول البيان» دار توبقال، ط. الأولى ١٩٩٠. ص. ١٢

(٦) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ١٠٨

(٧) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ١٠٩

(٨) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ١١١

(٩) ميخائيل باختين: «الخطاب الروئي» ص. ١١٢

(١٠) نقلا عن محمد برادة، مجلة «فصول»، المجلد ١١ عدد ٤ شتاء ١٩٩٢، ص. ٢٢

(١١) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي» ص. ١١٣

(١٢) ميلان كونديرا: «فن الرواية» ترجمة د. بد الدين عرودكي، مجلة «العرب والفكر العالمي» العددان١٥/ ١٦ خريف ١٩٩١، ص. ٣١/ ٣٢.

(١٣) ميخائيل باختين: «الخطاب الروئي»

ص. ٧٤

(١٤) ميخـــائيل بـــاختين: «الخطـــاب الروائي» ص. ٧٨

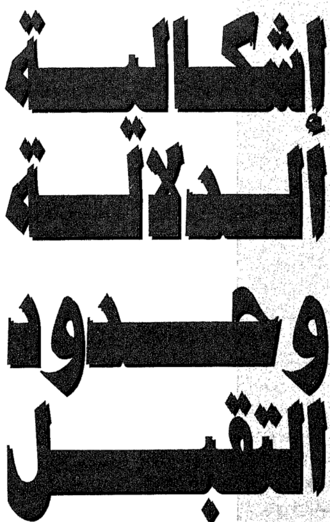
(١٥) JEAN -YVES TADIE: "LE RECIT POETIQUE", P-U-F 1ere ED. 1978, P:170

(١٦) بخصوص الحوارية، تراجع دراستنا «الحواريــة الروائيــة» (٢٩) مجلة «البيـان» العدد ٤٠٣ نوفمبر ١٩٩٥ الكويت.

(١٧) ميخـــائيل بـــاختين: «الخطـــاب الروائي» ص. ٦٣ ـ ٦٤

(١٨) جـون كـــابـريـــاس: «محاولـة في تصنيف الرواية، ترجمة، مجلة العرب والفكر العـالمي، العـــددان ١٥ و١٦، خـريف ١٩٩١، ص. ٥٦

(١٩) فيليب هـــامـون: «سميـولــوجيـة الشخصيات الروائية»، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، ط. الأولى ١٩٩٠، ص. ٣٦.



إشكالية الدلالة وحدود التقبل

○ خمرة حمر العين/ الجزائر

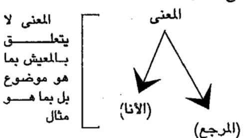
أ ـ المعنى ومعنى النص

لقد أسدت الدراسات المعاصرة توجهات معرفية عميقة التصور في مشهدها النقدي، وذلك بالتنوع الشديد والمكثف. ومثل هذا التنوع تفرضه التعقيدات الناجمة عن الخطاب الإبداعي، الذي يخلق نظامه التشفيري من الرموز وليس من القرائن والمؤشرات، كما هو الحال في الخطاب اليومي بوصفه حاملا لعلامات مشفرة. وتقودنا هذه التعقيدات إلى المحمول النصي أو الملفوظ الإبداعي في تداخلاته والتباساته، على اعتبار أنه محمول دلالي تتجاوز أنساقه المواقع المعجمية إلى صميم الدلالة المعنى ذلك بأن الدلالة تتعلق بالمعنى، أما الإشارة فتشير إلى موجود كائن. الأولى تمس التصورات وعلائق الذهن والثانية ترتبط بالمشار إليه في علاقاته اللغوية. وتبعا لذلك تكون اللغة أداة للإشارة، والدلالة أداة للتصور وهنا تكون علاقة الإشارة هي إذن علاقة لغوية. غير أن الذي يهم هو «العلاقة المنطقية المحضة للدلالة التي تكون بين التصور وما ليس بالتصور، أي ما «يوصف» بواسطة التصور. ففي القضية التي توجد فيها علاقة دالة بين التصور وما يدل عليه التصور، تكون القضية تخص ليس التصور ذاته، لكن ما تدل عليه القضية. وبقول آخر فالتصور هو الأداة التي تسمح للقضية بأن تتكلم ببساطة عن بعض الموجودات(١).

يكون المعنى إذن ـ بحسب هذا التصور ـ افتراضيا في طروح مواضيعه الدالة التي لا يظهر إلا من خلالها. وهذا يعني أن كل افتراض هو عبارة عن رسالة خلفية لقيمة المتغير عبر فضاء النص. لذلك فإننا هنا أمام إشكالية «المرجعية» التي تؤكد ثبات المعنى في إطاره الثقافي، أو كما يسميه تودوروف بـ «المعنى الثقافي» في مقابل المعنى اللغوي للكلمة بحيث تقترن بالكلمات الأصلية معان جديدة، وتأتي هذه المعاني نتيجة للإيحاءات المتكررة بين المعنى اللغوي والسياق الثقافي (٢). وبين الظهور والكمون، والواقع والإمكان، تبقى إشكالية المعنى لا تتجلى في مستوى معرفي محدد، وإنما في مستويات مختلفة، منها، ما ينزع إلى الجانب الهرمنيوطيقي، ومنها ما يرتبط بالجانب المعجمي أو الدلالي.

غير أن أهمية المعنى في الممارسة الإبداعية، تكمن في التساؤل عن كيفية أداء المعاني لوظائفها في النصوص الأدبية بحيث تتجلى هذه الكيفية في الاستعمال: أي كيف يمارس المعنى وجوده في النص؟.

إن الأسئلة ليست بريئة دائما. ومع ذلك سنحاول إضاءة جوانب من المعنى في علاقاته بالمرجع، والأنا، والواقع. يرى سامي أدهم أن «الصراع في النص هو بين المعنى المثالي والمرجع، فالمعنى يؤطر النص، والمرجع الواقعي ينتسب لأنطولوجيا النص، فهدف النص الدائم هو تقريب المعنى من المرجع الواقعي، وهنا تكمن المفارقة ويندس المستحيل»(٣). إن واقعية المعنى لا تتعارض مع النص ولكنها تتراجع لصالح المثال:



أما فريج "Gottlob Frege" فيفرق بين المعنى (Sens) والمرجع، ويعتقد بأن المعنى

يتمثل في كيفية إعطاء المرجع، والمرجع هو الشيء الذي ترجع إليه العبارة (٤) وهذا يدل على أن المعنى واحد غير أن طرائق استيعابه تختلف ويستلزم أن:

ــــــ المعنى...... مختلف في زمنين مختلفين.

ـ المعنى...... مختلف في ذهن واحد في زمنين مختلفين أو في زمن واحد.

ـ المعنى...... واحد لم يتغير.

لكن الاسقاطات والصور التي نسقطها عليه هي التي تتغير، وتكسبه بالتالي دلالات مختلفة.

الحداثة إذن لا تبحث في النص، وإنما في الصورة التي ننجزها، أو المعنى الذي نسقطه عليه. فعلى القارئ أن يدرك بأن النص هو غير الصورة التي هو عليها في واقعه.

هناك إذن: النص + الصورة أو المعنى الذي ينجزه القارئ حول هذا النص (فعل القراءة)، يتوسطها معبر رمزي لا يكون وجود المعنى المتحمل إلا من خلال هذا المعبر الدلالي.

لمزيد من التوضيح نورد هذه الرسمة.

وعلى القارئ أن يدرك بأن «المعنى ليس هو ما يدل عليه النص، بل هو كائن معلق بين النص ومرجعه: أي أن النص هو الكائن الموضوعي اللغوي الرمزي الذي يحايثه المعنى والذي يكون حالة ضرورية لانوجاد المعنى» (٥). فالمعنى هو مجموع الكليات المحتملة، والتصورات. وهو افتراضي، وكامن، ومتعدد، وجوهري. ولذلك سعت القراءة الحداثية من اللذة البارتية إلى الصيحة الهيرمينوتيقية إلى استقراء هذا الكمون، والخوض في هذا الاحتمال، فكيف يخلق الخطاب الشعري موضوعاته؟ وكيف يتلقى القارئ بتوقعاته، احتمالية واردة، والتباسات غير مدركة وخبايا منطوية توحي ولا تشير.

ب ـ النص وفعالية التلقي

إن النص بوصفه موضوعا للتلقي يعود إلى نشأة الفن وتذوقه، أما كونه تجربة للتلقي فإنه لم يحظ بالعمق التساؤلي الذي يخلصه من الاستجابات السطحية والانفعالات. ومن هنا أصبح فعل التلقي يخضع لشروط واعتبارات تحددها فعالية القراءة من حيث كونها فعل إدراك لشيء مدرك يتلمس تحققه من خلال التفاعل الثنائي بين النص والقارئ إذ لا يمكن للنص أن يحيا إلا في أفق فاعلية إنتاجه وتلقيه.

إن تجربة القراءة في جهودها المتعددة، والمتباينة تكمن في البحث عن أدبية النص، وتسند محاولتها إلى تفاعل الذات مع الموضوع، وذلك حتى تجعل من النص ـ في إسقاطاته ـ صورة للمتخيل الاحتمالي. وهو ما يميز هذا النص عن ذاك، عبر تفوقه على المألوف.

غير أن التساؤل الجوهري الذي يعترض كل متلق هو كيف تشكل القراءة وعيا بالنص إن هي استبعدت المرجع السياقي بأبعاده المختلفة وانصبت على تصورات القارئ؟ ثم كيف تخلف الصورة الاحتمالية صورة تعاقبية لها قابلية التأويل؟ وهل وجود النص ينعكس

على وجود معنى عديم الاحتمال؟.

الواقع أن القـراءة تحدث عندما تحدث هزة ما، في المتقبل. وتفعل القراءة في النص فعلها المتغير عندمـا يتجاوز القـارىء السياق اللغـوي والمرجعي والـدلالي الذي وضـع فيه إلى احتلال الحيز المفقود في أفق التلقي، واستحضـار المتصـور الـذهني الغـائب عبر التـذكـر، واستئنـاف عمليـة البحث والتسـاؤل التي لا تشـدك إلى يقين ثـابت. بل تزعـزع فيك كل يقين، وتحيلك إلى إفضـاءات إيحائية، وإمكـانات دلاليـة يتجلى من خـلالها النـص كـافتراض يستجيب لقـراءات متعـددة تنفلت من أي شرط مسبق.

والحداثـة بـوصفها فعـلا تـواصليـا إبـداعيـا، لا يمكن أن تفصل بين المتخيل والـواقعي، أو الـذاتي والموضـوعي، أو الذاكري والآني بل هي تمزج بين كل ذلك في انصهـار رؤيوي، يـرى في النص كونـا تتداخل فيه العلائق بين اللغة والذات.

وهنا يصـادفنا تساؤل آخـر وهو: من أين يستمـد القـارىء جهـازه المعـرفي/ التقبلي الذي من خلالـه يتلقى النصوص؟ «إن العـلاقة التي تـربط القارىء بـالنص ليست منتظمة داخل النص وعلى القارىء تجميعهـا وإعـادة تـركيبهـا» (٦) وهـذا اللاانتظـام واللاتنـاسق في صد المختلف، وجمع المؤتلف هـو الذي يـوشك أن يحدد طبيعة التلقي الجمالي، كما أنـه يخلق أكثر من إمكـانية للتـواصل، يكـون مصدرهـا البحث عن الغائب في النص.

وهكـذا فإن فعـاليـة القـراءة تكمن في الاكتنـاه، كما أن جـوهـر جماليـة التقبل يكمن في كـونها لا تبحث في النـص عن المقول الحرفي الدال، وإنما تحفـز القارىء على الكشف عن الـلامقـول بحيث يستنـد الفهم لـديه على مـا لم يـذكـر في كينونتـه المنفلتة المنزاحة نحو الأعمق الخفي، بينما يظل المذكـور مجرد إحـالـة تحجبنـا عن المعنى المختبىء.

ونعتقـد أن النص مشروع استجـابـة حميميـة والقارىء مبـدع ثـان. وهذا مـا أدركه أيزر N. ISER الذي رأى بأن النص يحدد إلى حد بعيد استجابة القارىء الذي هو أمـام تخومات، وفجـوات، أمام فـراغ هو بصدد ملئه أمـا هانز فيرى بأن النص هو الذي يمدنا بالمؤثر المعين والقارىء هو الـذي يقـوم باستكمال العمليـة (٧) هـذا التـداخل أو التفاعل بين النص والقـارىء هو ما يشكل حقل الرؤيا التأملية الشاملة التي تميـز حـدود القـراءة وتكشف عن حدود الفهم والتقبل لـدى القارىء. «ومن هنـا لا يمكن أن يتساوى أي نص مع هـذا الشيء المتخيل، ولا يشكل منـه إلا جـانبـا واحدا، وهذا الشيء ذاته هو نتيجة علاقة متـداخلة والفـراغـات هي التي تنظم بنيـة هذه العـلاقـة وتتحكم فيها إلى حـد كبير» (٨) كـذلك يـولـد النص من خـلال القـراءة. إذ هي التي تحولـه إلى دلالـة، والنص في أثنـاء ذلك يمـد القارىء بأسـه الجمالي الخفي، وعلى القارىء الكشف عن اختبـاءات المعنى، فالنـص لا يقدم نفسـه مفتـوحا بل هـو محض علامـة، يكتمن في داخلهـا العمق الـدلالي الـذي يتعين على المتلقي اكتشـافـه وتعميقـه، وبـالتـالي تفكيكـه. ويشترط في المتلقي المعـرفـة الفورية، والمقاربة الجمالية.

وهكـذا فقـد فتحت نظـريـة التقبل الجماليـة أفقـا لصـالح النص المفترض أو المحتمل، بحيـث تأخـذ بعين الاعتبـار مختلف التصورات التأويلية في بحثها عن القـدرات التعبيريـة التي لا تتجلى في تمظهـراتها اللغويـة إلا كعلامـات تخفي وراءهـا عالما من الـدلالات يمكن لفعاليـة

الفهم التواصلي ـــ بوصفه فعلا إبـداعيا ـ تفجيرها «فنظرية التلقي لم تعد تنطلق من التأثير المقصود كما كان الشـأن بالنسبة لنظريـة الأدب البلاغيـة والتأويلية بحيث تنبني النظرية الجديـدة على تلقيات النص التي تحققت، وتبحث في الجانب العلائقي بين هذه التلقيات وبين النص» (٩) بحيث يتحـدد الفهم لدى القـارىء من مبـادىء التفسير التقليدي إلى صَهْر التلقيات قصد إغناء أفقه التقبلي.

وانطلاقا من هـذه المعطيات فإنه يجب تجاوز معرفة النص في شكله اللغوي، كما يستلزم النظر إليـه في علاقاته بـالانساق اللانصية، والسياقات المختلفة «ولا يعني هذا أن النص يفتقد أية إحالة، إذ من مهمة القـــراءة، من حيث هي تـأويل، أن تعطي للإحالة واقعيتهـا. وأقل ما يقال إن النص يبقى في حـالـة إرجـاء، وتبقى الإحـالـة مـؤجلـة، وكأن النص معلق «في الهواء» خارج العالم أو دون عالم (١٠) فالإحالة المؤجلـة هي مـرفأ للقـارىء، ومسـاحـة للتلقي.

عنـدما نضـع النص في مـواجهة العـالم يعني أننـا حـولناه إلى دلالـة، وهـذا يكفي لنقلـه من حيز الموجـود بـالقوة إلى حيـز الموجـود بالفعل. غير أن هـذه الفعاليـة لا تكمن في جـوهـر النص كـدلالـة. وإنما في كـونـه في حـاجة إلى اكتمالـه (الإحـالـة) وبالمقابل فإن ذلـك لا يعني مطلقا نقصا في جماليـــــة النص. وإن القـــــراءة تعني التصويب، بل تعني تفجير الطاقة الإيحائية التي يمتلكهـا النص من حيث كونـه مجالا للتأويل والتفكيـك «ذلك أن المنطق الــذي يحكم النص ليس منطقا شـاملا يستهدف تحديد معناه الـدلالي ولكنه منطق مجازي يحيا بوفرة الكنايات (١١).

يحتل القارىء موقعا في النص ثم يخلق بواسطته أفقا للتلقي كي يستجيب للمنتج المتحقق أو الناتج المحتمل المنبثق عن فعل القراءة الذي يقترب من الفعـل الرياضي في بحثـه عن الانـزيـاحـات والانحـرافـات النصيـة التي تلتحم في شكل متتاليـة على اعتبـار «أن القـراءة في حقيقتهـا، نشـاط فكـري/ لغـوي مـولـد للتبـاين ومنتج لـلاختـلاف، فهي تتبـاين بطبيعتهـا عما تـريد بيـانه، وتختلف بـذاتها عما تريـد قراءته» (١٢) وعلى ضوء هذا التمايز بين القـول والمقـول تتجلى فـاعليـة التلقي في اهتمامهـا بـالناتج الجمالي الـذي تفـرزه عمليـة التقبل، التي لا تتعـامل مع النص كمعلـوم مـــدرك، وإنما كمتصـور ذهني غـــائب تعمل على استحضـــاره وفض مجهـوليتـه ـــ وانطـلاقـا من ذلك «فإن الموضوع الحقيقي للبحث في التلقي يتكون من عمليات التلقي أو من التلقيات نفسها، بحيث يجب تقسيم التلقي إلى مراحل هي: عمليـــة التلقـي، ونـــاتج التلقـي، وتأثير التلقي.(١٣)

تـؤكـد نظـــريـة التلقي على القـارىء الضمني بحيث يؤلف المبدع نصوصه وفي تصوره نموذجا لقارىء قبلي يشترك معه في الرؤيـة، وقد يختلف باختـلاف القراء، وخبراتهم القـرائية ومـا يتمتعون بـه من تفاوت في الإمكانات التأويلية.

من هنا تخلق القراءة فضاء حواريا بين الأنـا القـارئة والــذات المقـروءة قصـد استكشـاف المسكـوت عنه أو الـلامقـول وبعثـه إلى الـوجود بمعنـاه الـواقعي من حيث كـونها تتعامل مع النص كـ «دال» منتج لعـدة دلالات محتملـة أو بـوصفـه ناتجا ممكنـا، أو موضوعا جماليـا يفرزه الوعي التـواصلي في اعتنائه بحـالة الخلق الإبداعيـة المتفردة. ومن ثمـة فإن القراءة التقبليـــة لا يمكن أن تــــلازم في مختلف

تحولاتها صورة مطابقة لفعلها، بل هي تسعى إلى خلق فهم استقرائي يحققه «المتقبل المبدع» الذي لا يكتفي بالانفعالات الانطباعية أو الاستجابات السطحية، وإنما ينطلق من رؤية تأملية شاملة تستند إلى منظور تأويلي ـ تحليلي. «وهكذا يكون التلقي الأدبي في نهاية التحليل هو تجربة الإنتاج السيميائي لتشكيل نوعي جديد. والفن لا يعانق الحياة ـ إذا جاز التعبير ـ إلا بواسطة هذا التشكيل (١٤).

وبذلك تأتي جل القراءات النقدية الجديدة انعكاسا لراهن الوعي التفكيكي الذي لا يلتمس بنيته التركيبية، إلا في ظل التحولات المكتسبة من واقع التعددية، ونقد المعقولية وهذا ما يبرر نزوع الفكر إلى التحول المستمر، ومن ثمة نقد إجراءات التأمل التقليدية بانفتاح المفاهيم على أبعاد تأملية مغايرة تنحو باتجاه المنطق التأويلي الذي لا يبحث عن كينونة الأشياء فيما يرتبط بها من الأسباب الخارجية، وإنما هي تسعى إلى مساءلة أنظمتها الداخلية.

إن تعدد مستويات القراءة الحديثة مرهون بتعدد المفاهيم والرؤى في مواكبتها لشروط الاستجابة التقبلية، وإمكاناتها التأويلية أمام إشاريات النص واحتمالاته. ومن ثم فهي تجزم على أن النص ليس نظاما مقفلا، وإنما هو «تدال» تسهم في خلقه وإنتاجه، فعالية الفهم الاستقرائي بوصفها فعلا توصيليا لمعنى ما، أو تحديده، أو حتى استكشافه وإنما هي عملية حفر أو بحث في المعنى. لذلك فإن التفكيكية لم تعلن نفسها بديلا للتحليل وإنما أكدت على التعددية التي تجعل النص يتوالد باستمرار، والقراءة تتفكك دون أن تصل إلى معنى محدد، على اعتبار أن استكشاف «الابستيمية (فوكو) المعرفية وثوابتها في قراءة النص ليس هو الهدف الرئيسي للنص، فالهدف هو اختراق النصوص ذاتها واختراق الخطاب الذي يحجب الرؤية الصحيحة.(١٥)

كيف نتصور إذن مستقبل النقد العربي أمام هذا الوعي النقدي المستجد على الدوام؟.

إن مخاض الانفتاح على أفق نقدي جديد لم يأت دفعة واحدة، وإنما اقتضى سبلا من التحديات، والوثب على المألوف، ودعا أيضا إلى تحقيق تفاعل رؤيوي بين حركية النقد وفضاء الإبداع، تفاعلا توليديا أفضى على النص مزيدا من الدلالات والرؤى.

وجدير بهذه الرؤية أن ترفض النظرة القديمة للأشكال التعبيرية، وأن تتمثل رؤياوية المبدع من خلال تمثلها للمضمون الإنساني، وتجديد «الدال» في شكل المضمون من المعنى السائد وشحنه بدلالات جوهرية تجعل منه كيانا تعبيريا لا ينفصل عن المعنى الجوهري، على اعتبار أن أبرز مبادىء الحركة الشعرية الحديثة حرية الابتكار التي تمنح النص شعريته من حيث الاندماج الكلي لمختلف الألوان والإيقاعات عبر انصهار وجدان الذات ولغتها التعبيرية.

ولما كان «الكلام على الكلام صعب» (*) فقد أصبحت من مشكلات الناقد مواجهة النص بلغة تضيئه، غير أن الثورة النقدية الحديثة ليست مجرد مسألة قاموس لغوي بقدر ما هي إشكالية وعي أو «بنية وعي»، ولذلك فإن الرفض لا يمس الأشكال والمعايير وحسب، ولكنه يمس أيضا بنية الفكر والمعادلات الفكرية، الأمر الذي أفضى بالوعي النقدي الجديد

إلى تجاوز الموروث اللغـوي نحـو عمق النسيج النصي من الـداخل في تشاكـلاته، وتماثل إيقـاعـاتـه، وتـداخل البنى والتراكيب، والصور والمفردات وما تحدثه من فاعليـة جمالية تتوسل حـركيتها من تصاعد جدلية الداخل والخارج، والراهن والممكن، والمرجع والذات. وتبعا لذلك فإن المحاولـة النقديـة المعاصرة تختـز ل هذه الأبعـاد مجتمعـة ومنفـردة لا من حيث وجودهـا كمحض تعبيري وحسب، وإنما من حيث انـدماج خصـائصها بـوصفها الوجه الآخر لرفض الثنائيات التي تفصل الواقع عن حقيقته، والنـص عن حركيته، ومن ثمـة «دعي النـاقـد إلى تفسيراتهم الماورائي والـوطني والاجتماعـي، واستكشـاف البنى والـدلالات والصـور التي لم تعتمـد على المقارنة والتشبيـه، بل أصبحت جزءا من حركة الكتابة وإيقاعها العميق» (١٦). ولعل من سمات التعددية والاحتماليـة وأكثرهـا تجليـا هو بـروز مفهـوم الكتـابـة الـذي يختـزل الأزمنـة والنتوءات والأشكال الإبداعية.

لقد تجاوز النقد الحديث حـدود الوعي المطابق إلى إمكان تصور بناء نقدي مغاير أكثر أصـالة، وأعمق إدراكا للواقع وللعصر إذ معنى أن تكـون نـاقدا يجب الإحـاطـة بمنظومـة الأفكار، وتـلاقح المفاهيم التي تتحكم بـوعي المجتمعـات، وخرق ثـابت معاييرها، وتصـوراتها. لأن الإشكالية في النقـد الحديث اتخذت أكثـر من منحى أو تمثلت في أكثر من بعـد. فلم تعد إشكـالية قاموس لغوي نـرفضه أو نثور عليه، ولا حتى إشكالية معادلات فكـرية ورؤياوية نستلهمها ونعيـد صياغتهـا، بل تجاوزت ذلك إلى استكشـاف المصطلح المعـاصر «والنقـاد الـذين بلـوروا رؤى متكـاملـة نجحـوا في القبض على المصطلح الجديـد، وأدرجـوه ضمن مسـار منهجي، يقع في نقطة وسيطـة بين الفلسفة والحضـارة» (١٧) سعيا منهم لتمـرس الملكة النقـدية والـذهن التحليلي الـذي يخضع الصيغ والخطـابـات إلى مختلـف سبل الكشف والاستقراء.

ولعل أولى تجليـات النقـد العـربي الحديث هـي الانتقـال مـن المرحلـة الوصفيـة/ التفسيرية إلى التأمل الحدسي في صـورة تسـاؤل مستمـر يجعل من التعبير نشـاطـا وأُسّـاً لـه، ومن التفكيك تحققـا لهذا الفعل. ولعل ذلك مـا يقـود الخطـاب الشعـري الحديث إلى الثـورة بـاستمـرار على الذاكـرة الجماليـة نحـو تكريس الكون الجمالي. فلـم تعد القصيدة بناء شعـريا متنـاسقا بل أضحـت فضاء دلاليـا لامتنـاهيـا، يستبـق اللحظـة ولا يقـولها، يستلهم الأشيـاء ولا يسميهـا «يومئذ أصبح على الشاعر أن يعيد الروح إلى الأشياء، أن يحمل قلق الإنسان وخيبته وشكوكه وتناقضات حياته، أن يكون نبي عصره» (١٨) لكننـا نخشى أمـام جموح التجـربـة في الخلق والتكـوين وتخطيهـا حـدود المألـوف، مـن ضيـاع المعنى بين انفتـاح النص وكثـافتـه، وحـدود التقبل الـذي لا يستفـز النص وإنما يتقبلـه وحسب، ومن ثم تعارض الاستجـابة مع النص، لأن القـارئ العـربي مازال يقـرأ على ضوء النظرة السطحيـة غير المتعمقة، وليس وفق رؤية تأويلية ـ تفكيكية نابعة من قناعة ابستيمولوجية، وتوجيه ذوقي، وتهيؤ نفسي، وثقـافة جماليـة تعيد بلبلـة النص وخلقه من جديد.

ولا شك في أن غيـاب مثـل هـذا الحس النقـدي بمعنـاه التفكيكـي من شـأنـه أن يسيء إلى حـركيـة الحداثـة ـــ بـوصفهـا مشروع رؤيـا مستقبليـة ـــ وذلك حين

تنتهي القراءة النقدية إلى المكرور من العلائق والدلالات في طبائعها المألوفة، دون أن تعي طبيعتها الجدلية مما يؤدي - بالتأكيد - إلى الوقوع في الخلط بين المنهج والرؤيا، والمعنى والدلالة، والخيال والتوهم، والإبداع والتداعي، إذ «لم يعد هناك من إمكانية للتعامل مع النص إلا بوصفه نصا بلا حدود، شكلا لا يحدد الأشياء ولكن يتشكل فيها، يترك للفوضى وللغموض وللحدس أن يقول، وتختفي سلطة الكتابة في لا سلطة هذا الشكل الغامض والجديد من الكتابة» (١٩) وعلى القارىء أن يواجه سؤال المعنى بتعميقه وتقريبه من دلالاته الرمزية على اعتبار أن النص هو غير صورته الحقيقية القائمة في ذهن المتلقي الذي لا يستجيب لشفراته وأيقوناته، وإنما يقوم بإعادة إنتاجها.

أمام هذا المد، يبرز تساؤل جذري ليس في نيته اختزال التفاصيل: كيف نصل النص بالقارىء؟ وكيف نصل القارىء بالنص؟.

إن الشعر تواصل مع الغور الإنساني المركوز في العقل الباطن أو الواعية الخفية بما تمتلكه من قدرة على استجلاء وظائف اللغة، وفهم تجلياتها الأكثر تعقيدا وإيحاء، ولعل هذا ما جعل سعيد عقل يعتقد بأن «اللاوعي رأس حالات الشعر، ورأس حالات النثر الوعي» (٢٠). ومن ثمة فإن مسألة التوصيل لديه لا تنفصل عن ماهية الوعي الباطن الذي يعتبره ملهم الحالة الشعرية ويتجلى ذلك من خلال تساؤله: «الحالة الشعرية كيف نقلها إلى المتلقي؟... نقل الشعر إذن يقتضي تعطيل الوعي في القارىء وأن أخلق فيه جوهرا أشبه بالموسيقى وأخلعه على شاكلته بالذات» (٢١)، ومثل هذه النظرة لا تؤمن بأفق انتظار المتلقي كما أنها تلغي أيضا عمق الحافة الجمالية التي تحمل أكثر من دلالة وتحتضن أكثر من بعد. وبالتالي فهو لا يريد للقارىء أن يخلق أفق تلقيه، وإنما يسعى إلى أن يطابق حالته الشعورية مع النص وفق تشكيل فضاء تقبلي إيحائي «يعطل بتعددية الأصوات وعي المتذوق ويتكون في لاوعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهرا وشكل جوهر» (٢٢).

ما من شك في أن القارىء هو الذي يبعث النص إلى الوجود ويحوله إلى دلالة، وذلك حين يتمثل موقف الكاشف.

وقد أدرك النقد الحديث هذا الكشف حينما وعى بأن القراءة التفكيكية هي عملية حفر في العمق الماورائي للنص. بينما ظلت مهمة التوصيل في النقد العربي رهينة التجربة اللغوية والانفعالية التي يتنازعها الواقع، والمرجع، والذات واكتفت برفض الذاكرة الشعرية دون أن تمنح نفسها إمكانية تجدد مغايرة تتجاوز حدود التلقي المألوفة.

وإذا كانت الحداثة قد صهرت التعارض المرجعي بين الدلالية الإبلاغية (الإفهام) والدلالية التعبيرية (الأطراب) في بنية نصية تقيم نظاما لا ينتمي إلى المعنى الأحادي فإن الأنا القارئة هي وحدها التي تمتلك إمكانية تأويلها «إذ القارىء هو الذي يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة، إلى حيز الوجود بالفعل» (٢٣) ومثل هذا الطرح لا ينبغي له أن يصرفنا عن تساؤل جوهري لامناص منه يتعلق بكيفية قراءة الأثر الذي خاض فيه التأمل النقدي منذ أرسطو إلى بارت وكريستيفا وغيرهما ذلك أن النص ليس نظاما مغلقا كما تزعم البنيوية، وإنما هو

فضـاء مسكـون بـالاحتمال والتعـدد والاختلاف ويوجد في شكل احتمال مرجأ يحيل على فـرضيات تستـدعي جملـة من التساؤلات والتصـورات تقع في فضاءات من الإمكانات التأويليـة من حيث «إننا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر والأثر يصب علينا ذواتا كثيرة، فيرتد إلينا كل شيء فيما يشبـه الحدس والفهم» (٢٤) حيث يفتح النص شهيتـه لإغراء السؤال عن طـريق استنطاقـه وجعله يتفكـك بنفسه. في حين يجب أن نفـرق بين النص بما هـو علامـة ماديـة، والنص بـوصفه متصـورا ذهنيا جماليا في مخيلـة القارىء وقد يمـز يوس Robert Yous «بين النص الأدبي من حيث هو «علامة ملمـوسة» والموضوع الجمالي مجسـدا في وعي القـارىء بالجمال أثنـاء القـراءة» (٢٥)، ومن ثمـة فإن حضـور النص «الـدال» وغيـاب النص «المدلـول» يتطلب مـن القـــارىء أن يستكشف ـ استنادا إلى ترسب الخبرات القرائية لديه ـ المدلـول النصي بـوصفــه ذلك المتصـور الذهني الغائب.

وبين الحضـــور والغيـــاب يحاول القــارىء الـوصـــول إلى حـالـة افتراض يتشكل في منـــاخهـا أفقـــه التقبلي المبني أساسا على متعة جمالية متوقعة ومحتملة «تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام غير تأملي من الذات للموضوع. والثانية غريبة بالنسبة للمتعة الجماليـة إذ تتضمن اتخاذ موقف يؤطـر وجود الموضوع ويجعلـه جماليا» (٢٦). فـالقـــراءة وفق هـــذا المنظـور لا تخضع لمنطـق الحكم المعيـــاري، وإنما لموقف التأمل الـرؤيـوي الـذي لا يخضع خضوعا مبـاشرا للنص ولكنه يبحث عما يخلق منه جمالية ما. وهو ما يتعارض مع التأمل الذاتي بخـاصة وأن النص يتطلب مشاركة فعالة من القارىء في خلق أسراره وفق ما يتمتع بـه من خبرة جمالية، وإلمام بالموروث الحضاري والجمالي للنص على اعتبار أن مختلف أشكـال الفنون والآداب تحمل شفرات ذاكرية يجب الاطلاع عليها من خلال استجابة النصوص لها. ويبقى في إمكـانيـة المتلقي الإلمام بهذه الشفـرات ومـا يفترضـه النص مـن إثـراء معنـوي ودلالي متميز.

وقد أبدى النقد العـربي الحديث موقفا إزاء هذه الأشكـال المتنوعـة من القراءات مثـل الشرح والتعليق، والفهـم والتفسير، والتفكيك والتأويل والتي تدعي في مجملها قـراءة حداثيـة تتجاوز حـدود النص إلى عمقه الدلالي وهذا طموح مشروع طالما أن سـؤال الحداثـة هـــو سـؤال الالتبـاس والإبهام. والنشـاط القـرائي لا ينـزع إلى يقين أو حكم وإنما من طبيعتـــه اختراق الــدال النصي بغيـة إنتـــاج المعنى الخفي واستحضـار الدلالة الغائبة.

وطبقا لهذا الرأي فإن القراءة بوصفها تصــورا جـديــدا بإمكـانها أن تستثمـر الحاضر/ الغـائب الـدلالي، وبمقـدورهـا إنتـاج لغـة جـديـــدة تمكن القـارىء من المعرفة الغورية بالنص وتقربه من مسافة الغياب والغموض.

واستنـادا إلى هذا الأفق النظـري، فإن خـلاصـة الـوعي الإنسـاني لا تنجم عن طمـوح تفـرزه الـذهنيـات المؤسسـة أو المجـــردة، وإنما تنـدرج ضمن عمليـــات تبليغيـة وتقبلية تعطي الأولـوية لجدليـة السؤال والجواب.

ومن ثمة فإن الأثـر في تصور القارىء غالبـا ما يكتنفـه الغموض والإبهام، ممـا يثير لديـه الرغبـة في الاكتشاف، فـالنص يبزغ عندما يبـدأ المبدع والقارىء كلاهما في مداعبة الدال.

بيد أن كثيرا من القراءات المعاصرة لا تميز بين أشكال التلقي السائدة كالفهم، والتفسير، والتأويل. فحيث يسعى الفهم إلى منح النص معنى، ويطالب التفسير بإيضاحه وإيصاله، فإن التأويل يبادر إلى تفجير النص وتفتيته «ولهذا لا يستجيب النص للتفسير، وإنما ينحو إلى الانفجار والانتشار. وتعددية النص لا تعتمد على إبهامه أو غموض محتواه وإنما على اتساع مجاله الإشاري» (٢٧). فالتفسير والفهم لا يضيئان النص، ولا يضيفان إليه شيئا بل يبددانه، في حين هو كائن متعدد يحيا بفيضه الدلالي.

ومع تطوره أصبح النقد الغربي الحديث مسكونا بهاجس التأسيس لانفتاح المعرفي/ الاختلافي، والمعرفي/ التفكيكي عن طريق تخليص الوعي النقدي من آليات الضبط الذاتي والميتافيزيقي. ووصله بالعقل الفلسفي التواصلي، وفق استراتيجية نقدية تبحث في أسرار الخفي، مما أفضى إلى تنوع المدارس وغرائبية المصطلح، وتدفق المفاهيم.

وفي خضم هذه التعددية والاختلافية، يبحث سؤال النقد العربي الحديث عن وجهه الآخر، سعيا منه إلى تمثل موقف مغاير، وإنجاز تصوري نقدي جديد.

هوامش

١ــ سامي أدهم: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن/ النص الفسحة المضيئة) دار كتابات ط١، ١٩٩٤.

٢ــ ينظر: تودوروف: المعنى والنظرية الأدبية، مقال في مجلة كتابات معاصرة ع٩، ١٩٩١، ص٥٣.

٣ــ سامي أدهم: ما بعد الحداثة، ص ١٥٣.

٤ــ ينظر: جورج دميان: نظرية المرجع في الألسنية/ الفكر العربي المعاصر، ع٢٥ سنة ٨٣، ص٣٣.

٥ــ د/ سامي أدهم: ما بعد الحداثة، ص ١٣٥.

٦ــ ينظر: وولف غانغ ايزر: في نظرية التلقي التفاعل بين النص والقارىء تر: الجيلالي الكدية، دراسات سيمائية أدبية لسانية، ع٧/ ١٩٩٢، ص٩.

٧ــ ينظر: فاضل تامر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة/ الفكر العربي المعاصر ٤٨/ ٤٩ سنة ١٩٨٨، ص٨٩.

٨ــ فولفغانغ ايزر: في نظرية التلقي التفاعل بين النص والقارىء ص ١١.

٩ــ ـــــــ التأثير والتلقي المصطلح والموضوع، كونترجريم، تر: أحمد المأمون دراسات سميائية أدبية لسانية ع٧ سنة ١٩٩٢، ص١٧.

١٠ــ إدوارد سعيد: العالم، النص، والنقد/ العرب والفكر العالمي ع٦/ ١٩٨٩، ص١٣٢.

١١ــ صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي مجلة ألف البلاغة ع٤/ ١٩٨٤، ص ١٤.

١٢ــ علي حرب: قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة/ الفكر العربي المعاصر ع٦٠/ ٦١ سنة ١٩٨٩، ص ٤١.

١٣ــ كونتر جريم: التأثير والتلقي المصطلح والموضوع دراسات سميائية أدبية لسانية، ص ٢٩.

١٤ــ وولف دييتر ستيمبل: المظاهر النوعية للتلقي، العرب والفكر العالمي، ع٣/ ١٩٨٨، ص١٣٠.

١٥ــ سامي أدهم: ما بعد الحداثة/ دار

كتابات، ص ١٣٢.

(*) ــ لأن الكلام على الأمــور المعتمــد فيهــا على صــور الأمــور وشكــولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضــاء هذا متســع، والمجال فيــه مختلف. فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس بعضــه ببعضه، ولهذا شق النحــو وما يشبــه النحــو من المنطق، وكذلك النثر والشعر وعلى ذلك. ينظر: أبو حيــان التــوحيــدي الامتــاع والمؤانســة ١٣١/٢.

١٦ـ فــؤاد أبو منصور: النقــد البنيوي الحديث، ص ٣٨٦، دار الجيل، لبنان.

١٧ـ المرجع السابق، ص ٣٩٤.

١٨ـ خالدة سعيد: البحث عن الجذور، دار مجلة شعر ـ بيروت ١٩٦٠، ص٩.

١٩ـ الياس خوري: الـذاكرة المفقودة، ص ٧٤.

٢٠ــ ينظر: أوديب دورليــان: بدايــات الحداثــة العــربيــة، سعيــد عقل نــاقــدا/ كتابــات معاصرة ع١٣ سنــة ١٩٩٢، ص ٢٦.

٢١ـ نفسه، ص٢٦.

٢٢ـ ينظر: المرجع السابق، ص ٢٦.

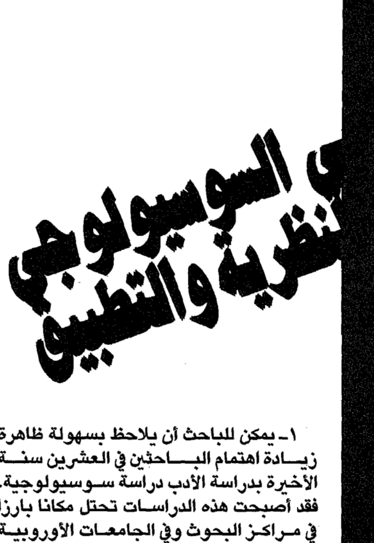
٢٣ـ حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قــراءة التقبل/ فصــول ع١/ م٥/ سنــة ١٩٨٤، ص ١١٥.

٢٤ـ ينظر: المرجع السابق، ص ١١٥.

٢٥ـ المرجع نفسه، ص ١١٨.

٢٦ـــ روبــرت سي هــــول: نظــريــــة الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار سورية، ط١، ١٩٩٢، ص ٩٢.

٢٧ــ ينظــر: صبري حــافظ: التنــاص وإشارايــات العمل الأدبي/ ألف البــلاغة، ع٤ سنة ١٩٨٤، ص ١٤.



١ ـ يمكن للباحث أن يلاحظ بسهولة ظاهرة زيـــادة اهتمام البـــاحثين في العشرين سنـــة الأخيرة بدراسة الأدب دراسة ســوسيولوجية. فقد أصبحت هذه الدراســات تحتل مكانا بارزا في مــراكـز البحوث وفي الجامعـات الأوروبيــة الحديثة.

والعلة في زيادة اهتمام الباحثين للكشف عن الدلالة السوسيولــوجية للأدب تتمثل في زيادة الوعي بالبعد الاجتماعي للفن والأدب من جهة وزيـــادة حـــدة الصراعـــات الاجتماعيـــة والسياسيــة في العالم مــن جهة أخــرى وبروز العديد من التطورات في مجال العلوم الإنسانية من جهة ثالثة.

٢ــ والتحليل السوسيولوجي للأدب يستطيع أن يلقي بعضا من الضوء على طبيعة العلاقة بين البنيات الثقافية والاجتماعية بحيث يمكن أن يزيد من فهمنا لعملية الاتصال الاجتماعي والتغير الثقافي، فالفرد المبدع يملك حساسية خاصة تجاه ما يعتري البناء الاجتماعي من تحول وتطور. ومن المحقق أن آثاره الأدبية سوف تعبر لنا عن هذه الحساسية بصورة معينة ولهذا فإننا نحس من خلال لغته وبنياته الفنية بالتطور والتحول الذي يعتري الواقع الاجتماعي.(١)

٣ـ ولتحليل الأدب تحليلا سوسيولوجيا ينبغي على الباحث أن يستعين ببعض الفروض والأسس المنهجية الشائعة في هذا المجال. ويمكن أن نذكر في هذا الصدد العديد من الأسس والفروض النظرية لتحليل طبيعة العلاقة بين الآثار الأدبية من جهة والحياة الاجتماعية من جهة أخرى ذلك مثل الفرض القائل بأن الأثر الأدبي يعكس المجتمع، أو الفرض القائل بأن الأدب يشكل ويؤثر على المجتمع، أو الفرض القائل بأن الأدب يقوم بتبرير وتدعيم النظام الاجتماعي.

٤ــ وفكرة الأدب يعكس المجتمع فكرة قديمة قدم المفهوم الأفلاطوني لفكرة المحاكاة في الفن. والتطبيق المنهجي لهذه الفكرة لم يبدأ إلا في عام ١٨٠٠ في دراسة مدام دي ستيل التي نظرت إلى الأدب من زاوية علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية عن طريق عدد من التأويلات الاجتماعية والتاريخية في العديد من البلدان الأوروبية ـ ووجهة نظر الكاتبة كانت مؤسسة على عدد من الافتراضات الشخصية والمثالية في وقت معا.(٢)

ومع ظهور كتابات كارل ماركس ابتداء من عام ١٨٤٥ ظهرت تفاسير موضوعية تعتمد على تحليل الصلة بين الأدب والمجتمع على ضوء مصطلحات اجتماعية وتاريخية عوضا عن المصطلحات الشخصية التي كانت منتشرة من قبل.

ونظرية الانعكاس قد اهتمت بفكرة الحتمية الاجتماعية والتاريخية عوضا عن فكرة الإلهام الشخصي للكاتب. وأصبحت فيما بعد تمثل اتجاها واسعا في العديد من أعمال الباحثين والنقاد في مجالات عديدة من مجالات الفكر والأدب.

وقد مهدت هذه النظرية لظهور التحليل السوسيولوجي للأدب نظرا لأن دعاتها قد حملوا على الدراسات الأدبية التي تجعل من المبادئ الأدبية قيما مطلقة بدلا من النظر إليها نظرة علمية محددة. باعتبارها قيما نسبية تاريخية. والأدب في ظل هذه النظرية يتوقف على الأحوال الاقتصادية والظروف الموضوعية للمجتمع (٣) فكل طريقة من طرق الإنتاج تقترن ببعض العلاقات الطبقية التي تولد مجموعة من الوقائع الاجتماعية تسببت في ظهور أفكار وعواطف محددة ترتبط بالمعايير والقيم الفنية والأدبية السائدة في العصر.

والنظرية لا تقتصر على القول بأن الأدب يعكس المجتمع والعلاقات الإنتاجية ويتغير بتغيره بل هي تقرر أيضا أن أدب كل مجتمع معين يتطور بحسب تطور الوضع الاجتماعي، لهذا تذهب هذه النظرية إلى القول بأن كل أدب هو بالضرورة أدب طبقي لأنه انعكاس بصورة مباشرة لفكر الطبقة التي ينتمي إليها الكاتب. فهو يستمد أفكاره من تلك العلاقات العملية التي تبني عليها حالته الاجتماعية فالفكر الإبداعي وغير الإبداعي يبدو وفق هذا الرأي نتاجا لمرحلة اقتصادية واجتماعية معينة في لحظة تاريخية محددة. وهذا يعني أن الوضع الاقتصادي العام هو الذي يحدد الأفكار والقيم الأدبية وهو الذي يخلع عليها كل ما لها من معنى ودلالة.

ومعنى هذا أن نظرية الانعكاس قد حاولت أن تدرس الظاهرة الأدبية دراسة علمية. وأن توضح لنا طبيعة العلاقة بين الظاهرة الأدبية وبين الوضع الاقتصادي للمجتمع كما أنها استطاعت تأكيد الطابع النسبي للمعايير الأدبية فضلا عن أنها قد حاولت أن تفسرها على أساس اجتماعي واقتصادي.

وقدطبقت هذه النظرية من قبل رجال الاجتماع ومؤرخي الأدب إلى جانب عدد كبير من نقاد الفن والأدب. ويمكن الاستعانة بهذا الفرض في دراسة حياة القبائل العربية القديمة انطلاقا من شعرهم التقليدي. فقد تبدو العادات والمعتقدات في قصائدهم غير مختلفة عن تلك المعتقدات الشائعة في واقع حياتهم. ولعل الأمر مختلف عندما ندرس أدب مجتمع ذي حضارة وثقافة معقدة ذلك

لأنه من الصعب تحقيق هـذا الفرض على آثار أدبية ذات بناء معقد.

والأدب على ضـوء هـذه النظـريـة يبـدو كمظاهر للتغيرات الاجتماعية والثقافية وليس كأسباب لها، والملاحظ بصفة عامة أن نظرية الانعكـاس لا تخلـو من انتقـادات فعلى سبيل المثال نلاحظ أن مصطلـح الانعكاس يبدو من بعض الجوانب مصطلحا غير دقيق لأن هناك جانبـا لما يعكس الأدب يبدو ثقـافيا أكثـر منه اجتماعيـا، هـذا إلى جـانب أنـه يفسر جـانب المضمـــون وبعض الجوانب مــن الأســاليب الأدبيــة، دون أن يبين لنـا كيف أن الظـروف الاجتماعيــة مسئـولة عن وجـود أو شيـوع شكل أدبي معين في لحظة تاريخية معينة.

كــذلك أن مصطلح الانعكــاس يجعلنــا نصرف النظــر عــن تأثير الأدب على المجتمع فـالملاحظ في أغلب الأحيـان أن الجانبين كثيرا ما يلتقيان ويؤثر الواحد في الآخر.

ومن البديهي أن البـاحث في ظل هذا المنهج يعتمـد على تحليـل عنصر المضمـون ويعتبره وسيلـة مثلى للتعـرف على طبيعـة الحيــاة الاجتماعية والاقتصـادية ومـدى انعكاسهـا على البنـاء الفكـري للكـاتب. ولعل هــذا هــو السبب العميق لـــرفض هـذا المنهـج في نظـر المتخصصين.

والـــواقع أن المشكلـة التي نحن بصـــدد البحث فيها أعني مشكلة أحقية بعض المناهج لتحليل الأثـر الأدبي تحليلا ســوسيولــوجيا دون القضـاء على وحـدته العضـويــة تتطلب ذلك حتما نظـــرا لما يثيره كثير من البـــاحثين والنقاد على السواء من خلاف حول الخطوات الـواجب اتبـاعهـا في معـالجة مسألـة الأثــر الأدبي.

ولنقرر أولا هــذه الحقيقة التي يـؤمن بها كل نـاقـد، أو بـــاحث، وهي تماسك عنصري الشكل والمضمون، فالوحــدة العضوية للأثر تعتبر حجر الـزاوية في الدراســة الأولية فهي التي تميـــز بين الأثـر العظيم والأثـــر القليل القيمة.

فبقـدر ابتعاد البـاحث أو النـاقد عن مبـدأ الـوحـدة العضــوية لــلأثـر تبتعـد آراؤه عن تطـابق طبيعة الأثـر. وبـالتـالي تزداد نسبـة العيب في دراستــه. ولكن إذا كــانت الدراســة الأدبية في أسـاسـها العميق وسيلة يستمـدها الباحث لإلقاء الضوء على كـافة العناصر التي تشكل الأثر الأدبي وصلة هذه العناصر بواقع الحياة الاجتماعية والثقافية نقول إذا كان هذا هــو الأســاس العميق للدراســة الأدبيــة فمن البدهــي أن يحاول الباحث أو النـاقد مــراعاة تلك الوحدة العضوية التي نجدها بوضوح في الآثـار الأدبيــة المهمـــة، وأن يتخــذ من هــذه الوحدة جسرا يحقق هذه الصلة، أعني الصلة بين واقع الحياة الاجتماعية والثقـافية والأثر الأدبي.

وعلى هذا الأساس تتجلى هذه الصلة في ظل مــراعاة هــذه الخصوصيــة، ومن هنا كــانت الوحــدة العضوية لــلأثر جـوهرية بــالنسبة للدراسة الأولية، وكــان تجاهلها في أي ميدان وبأي حجـة ضربــا مــن التقهقـر للــدراســة الأدبية.

ومن هنا أيضــا كان لـزاما علينـا أن نعيد النظر في ذلك المنهج وفي الفـروض التي توجه الباحث أو الناقد في عمله.

والقـــول بضرورة تحليل الأثـر تحليـــلا يعتمد على مـراعاة وحدتــه العضـويـة قد يثير العجب نظرا لأن الناقد أو البـاحث سواء كان يسعى لإنجـاز تحليل الأثـر تحليــلا لغـويـا وشكليا أو تحليله تحليلا سوسيـولوجيا فهو يتنـاول الأثـر جزءا جـزءا وقـد يستفيـد من بعض عنـــاصره كما هـــــو الحال في المنهج السوسيولوجي التقليدي.

ومن المعترف بـه أنـه لا خــلاف في الآثــار الأدبية بل الخلاف في تفسيرهـا، فكيف نتكلم عن نمط من الوحدة العضوية.

وهــذا خطأ لأنه يتضمن الفصل بين الأثــر الأدبي وتفسيره مع إننـــا لا ننفي أن هنـــاك جانبا من الموضوعية يوجد في الأثر.

وإلا لتعذرت الدراســة الأدبية من حيث إن شرطها الرئيسي إمكان استعادة نتائجها إذا ما طبقت نتـائجها تحت شروط مماثلــة، مع ذلك فإننا ننفي الإغراق في القول بهذه الموضوعية إلى حد الفصل بينها وبين اتجاه التفسير لماذا؟ لأن البـاحث أو النـاقـد لا يفسر فحسب أي لا يكتفي بـربط عنـاصر الأثر بعنـاصر أخـرى، سواء كانت داخلية أو خارجية. ولكنه يحاول أن يفهمهـا أيضـا. أي أن ينظمهـا على أســاس إيجاد عـلاقات معينـة فيما بينهـا، ولكن ذلك الفهم أو ذلك التفسير قـــد يختلف كل منهما تبعــا لخطـة البـاحث واتجاهــه؟ والــواقع أن عمليـــة الفهم والتفسير ليست جــوهـــر

الدراسات الأدبية ولكنها جوهرية فيها فحسب، لأن التفسير هو الغاية النهائية التي يود الباحث أو الناقد الوصول إليه، فمحاولة التفسير تتضمن محاولة تركيب النظرية. فالناقد أو الباحث يستطيع عن طريق ربط عناصر الأثر بغيرها من العناصر في ظل فرض من الفروض التي يستمدها من فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به، ومن ثم تكون مهمته هنا هي التوصل إلى تلك الموضوعية التي تصل ما بين عناصر الأثر الداخلية أو غيرها من العناصر الخارجية ذلك حسب فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به الباحث. وهذا يعني أن مهمة التفسير تتمثل في ربط العناصر بغيرها من العناصر من جهة وربط كل هذا بالفروض التي يستمدها الباحث من فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به من جهة أخرى.

وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن تفسير الأثر الأدبي في البحوث التي تأخذ بفرض الانعكاس كانت تنظر للأثر من جانب واحد، وعلى هذا الأساس أيضا نفهم أن الاتجاه المعاصر أعني الاتجاه البنائي الدينامي يستطيع أن يضع بين أيدينا منهجا لا يضاد طبيعة الأثر الأدبي فما هي حدود هذا المنهج؟

ــ لا يكفي أن نقول إن الاتجاه السوسيولوجي المعارض يعالج مسألة الأثر الأدبي معالجة تختلف عن تلك المعالجة التي تأخذ بها الدراسات التقليدية، بل يجب أن نبين كيف يكون هذا الاختلاف بالضبط أو بعبارة أخرى يجب أن نفصل القول قليلا في طبيعة المنهج السوسيولوجي الجديد، وفي خطواته.

ومن الجلي أن الباحثين في ظل منهج الانعكاس كانوا لا ينظرون نظرة كلية للأثر وعلى العكس من ذلك فالباحثون المعاصرون ينظرون إلى الأثر الأدبي بشمول، بحيث يتناولون المسألة الجمالية ويحددون لها مكانا في دراساتهم معتمدين في ذلك على الجمع بين المنهج السوسيولوجي، والمنهج النقدي في وقت معا، ومن هنا يبدو الخلاف واضحا بين المنهج السوسيولوجي في صورته الحالية وبينه في شكله التقليدي. فالباحث في ظل المنهج التقليدي يرى في الربط بين مضمون الآثار الأدبية وعدد معين من الوقائع الاجتماعية والتاريخية أساسا لدراسته. فتحليل هذه العوامل ومحاولة الجمع فيما بينها من علاقات لمحاولة الوصول إلى اكتشاف القانون الذي يحكم هذه العلاقات. ومن الجلي أن هذا المنهج بخطواته يعبر عن الأسس التي تقوم وراء تلك الفلسفة التي ترى في الأثر الأدبي صورة الوثيقة المعرفية.

أما المنهج السوسيولوجي الراهن فهو ينظر للأثر الأدبي ككل وفي طريقه ينظر في أحد العناصر لا على أنه عنصر منفصل قائم بذاته ولكن على أنه عنصر مرتبط بالكل.

فالأثر الأدبي يتميز بوحدة تماسكه الداخلي وبمجموعة من العلاقات الضرورية التي تتألف من العناصر المختلفة التي يتكون منها الشكل والمضمون، فكل عنصر في الأثر الأدبي تبدو له دلالة إجمالية.

وبنيات الأثر الأدبي في ظل المنهج الراهن لها مفهوم دينامي وليست مفهوما جامدا، فهي تعد تغييرا عن نظرة معينة للعالم، أي تعبر عن موقف معين لجماعة بشرية معينة في ظل لحظة تاريخية محددة، وهذا يعني أن نظرة الباحث لبنيات الأثر الأدبي نظرة دينامية فعالة تعتبر كقوة مضمرة النشاط داخل الجماعات البشرية(٤).

وهذا المنهج كما أوضحنا سابقا ينطلق أساسا من البحث في تحديد البنيات ذات الدلالة مستعينا في ذلك بالمنهج السوسيولوجي ومنهج النقد الأدبي، وذلك من أجل فهم البنيات ذات الدلالة ثم محاولة ربطها ببنيات فكرية جماعية.

٦ــ وبالجملة ليصل الباحث أو الناقد إلى البنيات ذات الدلالة للأثر الأدبي ينبغي عليه أولا القيام بتحليله تحليلا بنائيا لتحديد ميزاته الداخلية الخاصة، للقيام بتفسيره تفسيرا مماثلا، عن طريق دمج تلك البنيات الخاصة في بنيات كلية واسعة وفي هذا الصدد يقول جولدمان: «إن أهم الخطوات المنهجية العلمية هي محاولة دمج البناء ذي الدلالة الخاصة في بناء أكثر اتساعا» ثم يضيف قائلا: إن هذه الخطوات العلمية تتطلب من الباحث الغدو والإتيان الدائم من الجزء إلى الكل والعكس بالعكس (٥)، وهذا يعني أن مفهوم البنيات ذات الدلالة يفرض على الباحث أو الناقد القيام بعمل دراستين:

ــ الأولى تتمثل في تعيين كافة الخصائص الداخلية.

ـ الثانية تفسيرية تنهض على أساس الربط بين تلك الخصائص الداخلية والخصائص العامة للبنيات الفكرية والاجتماعية.

وفي ظل هذه الأسس يصير منهج الناقد أو الباحث تكامليا، دياليكتيكيا، فهو ينظر في الأثر الأدبي ككل ثم يتقدم نحو أجزائه ليراها فيه من حيث إنها ذات دلالة معينة في بنائه، ثم يحاول بعد ذلك اكتشاف طبيعة الصلة بين البنيات الخاصة والكل الاجتماعي.

وعلى هذا الأساس نفهم أن الأثر الأدبي في ظل المنهج الجديد يعد كلا ديناميا فهو تحكمه علاقات منطقية خاصة وتميزه وحدة عضوية معينة، بحيث لا يمكن للباحث أن يفهم أو يفسر تصرفات شخصيات معينة في رواية أو مسرحية، أو أقصوصة دون انتسابها إلى البنيات الكلية للأثر الأدبي.

ومن هنا نستطيع أن نقول إن الأثر الأدبي في ظل هذه الأسس يبدو في سياق منهج تكاملي دينامي يسلم بأن الظاهرة الأدبية كل متكامل وأن أخص خصائصها أنها كل وليست مجموعة أجزاء.

وهذا المنهج كما يبدو لنا له خاصية مهمة، فهو ملائم لطبيعة الأثر الأدبي، ويعالجه بدقة وحذر، وبصورة ليست مفتعلة.

فالأثر بطبيعته كل متفاعل وليس مجموعة من الأجزاء، ويمكن للباحث أو الناقد أن يكتشف طبيعته الكلية هذه من خلال معالجته للأثر الأدبي نفسه، فهو لا ينطلق أساسا من أجزائه ليصل إلى كلياته، بل نقطة البدء عنده دائما الكل المتفاعل، أعني بنيات الأثر الأدبي وبنيات المجتمع التي تبدو منظمة في إطار واحد.

ومن هذا القبيل ما حدث لدراسة شارل كاتسيلا Ch. Casstela عن الرؤية الاجتماعية في آثار موبسان، التي يطبق فيها ذلك المنهج بدقة بالغة، عندما أراد تفسير العلاقة بين تدهور القيم في المجتمع الغربي في القرن التاسع عشر، وفقدان الشخصيات في العالم الخيالي عنصر الأصالة (٦)

ومن هذا القبيل أيضا دراسة جاك لنهاردت J. Lenhardt عن رواية الغيرة للكاتب الفرنسي المعاصر آلان روب جرييه، ويمكن كذلك أن نعتبر دراستنا لظاهرة شيوع القصة القصيرة في الثقافة العربية المعاصرة(٧) محاولة لتطبيق هذا المنهج، والأمثلة على ذلك كثيرة في الدراسات الأدبية المعاصرة، وهذا يعني أن النزعة التكاملية قد بدأ صوتها يرتفع هذا إلى جانب أننا نجد دراسات أخرى لم تزل تغلب عليها النزعة التحليلية، ومن هذا القبيل الباحثون والنقاد التقليديون الذين لم يزيدوا على أن جزأوا الأثر الأدبي إلى وحدات جامدة، ومن جهة أخرى نجد أن هناك بعض الباحثين قد اختلطت لديهم الاتجاهات الدينامية بآثار متخلفة عن النزعة التحليلية.

٧ ـ إن تحديد الأسس والفروض النظرية أمر لا شك يساهم في توجيه منهج الباحث أو الناقد، ولكن إغفال الجانب التجريبي والاندفاع وراء الاجتهاد النظري كما هو الحال في دراستي «التحليل الاجتماعي للأدب»(٨) و«البنوية التوليدية»(٩) أو غيرهما من الدراسات التي يمكن بمعنى ما من المعاني أن تعيق تطور هذا الميدان نظرا لأنها لا تقيم للتجربة العلمية وزنا، فهي مصبوغة بصبغة تأملية باعدت بينها وبين واقع الأثر الأدبي وصلته بالحياة الاجتماعية.

وما دمنا قد أشرنا إلى ذلك العيب، فقد تحتم علينا أن نقدم نحن دراستنا على أسس تجريبية، فنحاول أن نوضح كيف نستخدم تلك الأسس المنهجية لتحليل الأثر الأدبي تحليلا سوسيولوجيا، أو بعبارة أخرى نزمع أن نلقي الضوء على مسألة كيفية توظيف المنهج، مستعينين في ذلك بتحليل نماذج من النصوص الأدبية متجاوزين بذلك القاعدة التي ترى ضرورة دراسة كافة آثار الكاتب لإنجاز رؤيته للعالم ذلك بقصد إيضاح تطبيق المنهج السوسيولوجي الدينامي.

٨ ــ لقد أشرنا سابقا إلى مشكلة إغفال الجانب التجريبي في بعض الدراسات الأدبية وكيف أن الأسس النظرية في حاجة على الدوام إلى تطبيق، فالنظرية تعد في الواقع نتاج التفاعل بين هذين الجانبين.

ويمكن في البداية أن نلخص الخطوات المنهجية المتبعة في هذا الميدان والتي يمكن تحديدها على النحو التالي:

أولا تعيين البنيات ذات الدلالة

ثانيا تعيين صلتها ببنيات فكرية معينة

ثالثا إبراز الصلة بين تلك البنيات الفكرية، وفكر فئة أو جماعة اجتماعية معينة وهذه

الخطوات ليست سوى خلاصة لعمليتي الفهم والتفسير (١٠). إن فهم آثار أدبية لكاتب معين يقتضي من الباحث أو الناقد أن يعين لنا بنياته الدالة وعلاقتها برؤية معينة للعالم.

وإذا أردنا تفسيرها يجب أن نوضح وظيفة هذه الرؤية المعينة للعالم عن طريق القيام بدمجها في البنيات الكلية للمجتمع.

وهذا يعني أن نقطة البدء هي تعيين البنيات ذات الدلالة، وذلك يتم بواسطة استخدام الأنساق اللغوية، التي تشكل علاقة قوية مع جملة البنيات، أي يتم تحليل الأثر الأدبي تحليلا بنائيا، ففهم الأثر الأدبي معناه إيضاح صلته برؤية معينة للعالم، أما تفسيره فيعني القيام بإبراز وظيفة هذه الرؤية في البنيات الكلية للمجتمع، فمحاولة استخراج البنية ذات الدلالة في القصص التي سنتناولها بالتحليل معناه فهم هذه البنية في إطار الوضع الفكري أو النفسي عند الفئة أو الجماعة التي يرتبط بها الكاتب، وهو في الوقت نفسه تفسير لتلك القصص وفهم لوضعية الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب، ودمج هذه الوضعية في الإطار العام للمجتمع معناه تفسير الأولى وفهم الثانية.

ويمكن أخيرا أن ندمج تاريخ تلك الفئة في التاريخ العام للمجتمع، وهذا يعني تفسير دور هذه الفئة بالنسبة لغيرها من الجماعات، أو الفئات الاجتماعية، ومن ثم فهم المجتمع نفسه بوجه عام.

٩ــ ونحاول الآن القيام بتحقيق لبعض المفاهيم والفروض التي تناولناها سابقا مستعينين في ذلك ببعض الآثار القصصية التي يمكن أن يتوافر فيها عدد من الخصائص الموضوعية التي تسمح للباحث أو النقاد باكتشاف طبيعة الصلة بين بناء الأثر الأدبي ورؤية معينة للعالم، وليس يهمنا أن نبين كيفية هذه الصلة بقدر ما يهمنا تأكيد وجودها، فجولدمان وغيره من الباحثين متفقون في القول بهذه الحقيقة، كما أوضحنا سابقا، وعلى الباحث أو الناقد أن يأخذ بها كفكرة موجهة أثناء بحثه التجريبي، فالصلة بين الإبداع الأدبي أو الفني والحياة الاجتماعية تبدو كمسلمة يمكن أن يأخذ بها الباحث.

وليس في ذلك تعسفا لأننا نعتمد على المنهج التجريبي ليحقق هذه الصلة. ويحقق غيرها من الفروض أو المفاهيم، ذلك في ظل خطوات حذرة دقيقة ليس فيها افتعال.

انطلاقا من هذا الفهم يستطيع الباحث أو الناقد أن يجد في آثار نجيب محفوظ ذات الخصائص الواقعية مجالا خصبا لإجراء بحثه، فهي من ناحية تنتمي إلى الواقعية الاجتماعية وتبدو على علاقة وظيفية بفكر فئة اجتماعية من ناحية أخرى، فالكاتب تناول في أغلب آثاره القصصية أزمة البرجوازية الصغيرة عامة، وأزمة الفئة المثقفة خاصة، فهو قد استطاع أن يبرز الصراع الذي تواجهه هذه الفئة الأخيرة، والصراع الذي يواجهه المجتمع بصورة عميقة ومحددة، جعلته يرتفع بها إلى مستوى رؤية العالم.

وأزمة هذه الفئة ناجمة أساسا عن وعيها بدلالة التحولات في الواقع السياسي والاجتماعي من جهة وعجزها عن الاندماج في بنية ذلك الواقع من جهة أخرى، مما جعل موقفها يفقد التوازن ويجعلها في وضعية متناقضة نتج عنها ردود أفعال سلبية تجاه بعض القضايا الاجتماعية والسياسية، فالمجتمع يهيء لهم مراكز اجتماعية مرموقة وهذه المراكز تساهم بصورة معينة في خلق وضعية نفسية موزعة بين الصراع واللامبالاة أو الخوف وروح المغامرة، أو الشعور بالمسئولية أو اللامسئولية.

هذه الوضعية عبر عنها محفوظ في قصصه بوجه عام، وفي «تحت المظلة» و«الجريمة» بوجه خاص.

فالتحليل السوسيولوجي لهذه الأعمال يتيح للباحث أن يتوقف على طبيعة أزمة هذه الفئة وأزمة المجتمع في وقت معا، فهذه الفئة تبدو في العالم الخيالي ممثلة في شخصيات واعية لكنها عاجزة عن التكيف مع الواقع الاجتماعي، رغم أنها أكثر الفئات وعيا بذلك الواقع.

في قصة «تحت المظلة» (١١) نواجه مواقف منافية للطبيعة البشرية والمنطقية فالشرطي يشاهد جماعة من الناس تطارد لصا، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق وعندما أراد أحد الواقفين أن ينبهه عن هذه الجرائم، صوب نحوه بندقيته وقتله هو ومن معه دون أن نعرف لذلك

سببا.

إن التأمل الدقيق في البناء الكلي للقصة يوحي إلينا بوجود قوة غامضة تدفع الشخصيات نحو القيام بتصرفات معينة أحيانا لها معنى وأحيانا أخرى بلا معنى، والبنية الجزئية كما نلاحظ ليست على صلة وثيقة بالبناء الكلي للقصة.

في البداية يعلق لنا الراوي على ظهور المطاردين وهم يقبضون على اللص، فنرى الشرطي يشاهد المنظر في هدوء ولا يحاول القيام بعمل شيء تجاه المطاردين أو اللص، الذي يخطب في مطارديه، ثم «يرقص أمامهم عاريا» وتظهر في نفس اللحظة بعض دلالات الوعي لدى بعض الأشخاص الواقفين، تظهر في هذه العبارة «كيف أن الشرطي لا يتحرك» وتتمثل الدلالة هنا في وعي الأشخاص من ناحية والجانب الاجتماعي الذي يمثله الشرطي من ناحية أخرى، وكلتا الدلالتين تعطينا احتمالين: حيرة الأشخاص أمام الجرائم التي تقع في حضور الشرطي ولا يفعل إزاءها شيئا. والاحتمال الثاني أن يكون هذا الشرطي حقيقيا أو مزيفا، ويسيطر شك يلازم القارئ ويجعله حائرا بين المعنى واللامعنى، ويستمر هذا الشك حتى نهاية القصة حيث نشهد مقتل الأشخاص الواقفين تحت المظلة.

ويتمثل تفسير الاحتمال الأول في شعور الأشخاص الواقفين تحت المظلة بنوع من المسئولية تجاه ما يحدث في هذا العالم الغريب، وهذا الشعور يظهر حينا، ويختفي حينا آخر منذ اللحظة الأولى لبداية القصة حتى نهايتها، حتى يدفعون حياتهم ثمنا لهذا الوعي.

أما تفسير الاحتمال الثاني فيأخذ صورتين: الأولى في حالة ما إذا كان الشرطي حقيقيا فإن الدلالة القريبة الاحتمال تتيح لنا تصورا معينا للأشخاص الذين يمثلون العدالة، فهم يبدون كما لو كانوا أشخاصا ثانويين ليس لهم دور مهم. فالعدالة التي تمثل أحد عناصر البناء الاجتماعي غير مسئولة عن هذا النمط من الجرائم، والصورة الثانية أن يكون الشرطي مزيفا وهو احتمال بعيد ومن ثم فإنه يعد بلا وظيفة في البناء الأساسي للقصة، والاحتمال الثاني يترتب عليه تغير في وظيفته ويصبح بذلك مجرد إشارات نفسية تساهم في إبراز جانب شخصي في مجال العلاقة النفسية الاجتماعية والشكل الجمالي.

وتتوالى الأحداث أمام الشرطي والواقفين تحت المظلة فنشهد تصادم سيارتين ينتج عنه قتل فرد يثير وعي الواقفين تحت المظلة يظهر في هذه العبارة: «كارثة حقيقية بلا شك» لكن الشرطي لا يريد أن يتحرك فالاتصال والتفاهم يوشك أن يختفي من البناء الأساسي للقصة فهو لا يتحقق بين الأشخاص الواقفين والشرطي، أو بين الشرطي والعالم، فالراوي يخبرنا بأن لا أحد يبرح مكانه خشية المطر» والشرطي في الجانب الآخر «يشعل سيجارة»، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق. إن الشخصيات تبدو كأنها رافضة للقيام بصنع علاقات شخصية فالكاتب قد جعلها في موقف اللامسئولية، حتى النسق الاجتماعي الذي يتمثل في الشرطي غير مسئول أيضا. أما الجنس فلا نعتقد أنه يعطينا دلالة يمكن أن تضيف شيئا مهما للقصة وإن كان من الجائز أن يكون له دلالة في البناء الأساسي للقصة، كمقتل الشخص، وتصادم السيارتين، وهذه الدلالة تتمثل في أن الحياة في هذا العالم لا تبدو في نظام متماسك، وأن المعايير فيه قد انهارت حيث نجد «القتل والرقص والحب والموت» تشكل كلها منظورا واحدا فالقيم تبدو وكأنها قد استوت عند الكاتب، وهذا يدلنا على الشعور بالعبث وانعزال «الأنا» وانفرادها.

إن الأشخاص الواقفين تحت المظلة يشاهدون شخصا عاري الرأس في يده منظار مكبر يراقب الطريق ويردد «استمروا بلا خطأ، وإلا اضطررنا لإعادة كل شيء». هل ما يحدث في الطريق ليس إلا من قبيل المشاهد السينمائية، وأن هذا الرجل هو المخرج؟ يبطل هذا الاحتمال بمجرد أن يعلم أن الأشخاص الواقفين تحت المظلة قد شاهدوا «رأسا آدميا حقيقيا يتدحرج نحو المحطة».

إن الكاتب يبدو حائرا بين المعنى واللامعنى، فهو لم يصل بعد إلى ما يملأ الفراغ بينهما، وهذا يسمح لنا بالقول إننا أمام حالة نفسية أكثر منها موقفا معينا فالعلاقات بين الأشخاص هي التي تحدد لنا المنطق، ففي حين أن هذا الأخير هو الذي

يحدد العلاقة القائمة بين الفرد والجماعة. فالمنطق هو الذي يجعل الحياة في شكل نظام كلي متماسك، ويحدد شكل العلاقة بين الفرد والمجتمع، وليس بين الفرد وذاته.

وفي نهاية القصة يشاهد الواقفون تحت المظلة مطاردة من رجال «ذو هيئة رسمية» للرجل الذي اعتقدوا أنه المخرج. فيزداد يقينهم بأن الأحداث التي يشاهدونها حقيقية لا علاقة لها بالتمثيل. وهنا يظهر بينهم نوع من الوعي، لكنه يأخذ شكلا سلبيا لأنه يؤدي إلى البحث عن الهروب من المسئولية. وهذا يبدو واضحا في هذه الجملة: «يجب أن نذهب سندعى للشهادة عن التحقيق»، وهذا الوعي هو الذي أدى إلى شعورهم بالحيرة والقلق إزاء ما يحدث في هذا العالم الغريب.

«يا شاويش ألم تر ما يحدث في الطريق أ» أتى نحوهم ثم «تراجع خطوتين سدد البندقية»، ويعلن الراوي أخيرا إنهم تساقطوا جثثا هامدة تحت المظلة.

هكذا تنتهي بنا القصة نهاية غامضة وغير إنسانية في الوقت نفسه، فالقارىء لا يعرف لماذا قتلهم الشرطي؟ فالموت على هذا النحو يتنافى مع طبيعة القواعد الأخلاقية والإنسانية لأنه قد تم بلا محاكمة.

وربما ساعدنا تحليل طبيعة العلاقة بين الأشخاص والشرطة في أقاصيص نجيب محفوظ الأخرى في فهم هذه النهاية، ففي قصة «الجريمة» مثلا نجد البطل الراوي يسأل ضابط الشرطة «وهل يحفظ الأمن بإهدار العدالة؟» فيجيبه «ربما بإهدار جميع القيم»، فهل كان وعي الواقفين تحت المظلة يمثل تهديدا للأمن؟ إن السلطة في العالم الحقيقي في موضع اتهام من المثقفين، والمثقفون في موضع تهديد من السلطة. ولعل شعورهم بهذا التهديد هو الذي جعل وعيهم سلبيا. فهم لم يتساءلوا عن طبيعة القوة التي تحكم هذا العالم الغريب ولم يدركوا أن محتواهم يمثل جزءا من المحتوى الكلي للعالم. هناك احتمال أن يكون الواقفون تحت المظلة هم هذه الفئة التي يسمح لها وعيها بالإدلاء «بالشهادة» عما يحدث في هذا العالم غير الإنساني، وهذا يعني من بعض النواحي أن القصة تتضمن نقدا للدولة، ومن ثم فهي تتضمن بنى ذات دلالة على صلة معينة برؤية العالم.

هذا الشعور يمكن أن نجده عند الغالبية من المثقفين في العصر الذي ظهرت فيه القصة، فطبيعة البنية السياسية والاجتماعية، كانت تمارس ضغطا معينا على فكر هذه الفئة، ومن هذا المنظور نستطيع أن نتبين أن عالم ا لقصة ينظم كليا أزمة الوعي عند هذه الفئة فدلالة الموقف بين الشرطي والأشخاص الواقفين قد تجلت في نهاية القصة، ذلك أن قتلهم على هذا النحو قد أعطى معنى للحدث ودلالة عامة للقصة.

وتتميز بنية دلالة هذه القصة بعدة خصائص معينة:

ــ الأشخاص والوسط الذي تدور فيه الأحداث لا ينتميان إلى مكان أو زمن معين مثل القول: «انعقد السحاب وتكاتف كليل هابط، ثم تساقط الرذاذ، اجتاح الطريق هواء بارد..»

ــ زمن الأفعال هو زمن المضارع، مثل القول: «لا أحد يبرح مكانه خشية المطر» أو القول: «رأسا آدميا حقيقيا يتدحرج نحو المحطة..» وهذا يدلنا على انعدام حركية الزمن من ناحية وعلى أن تسلسل الأحداث ليس له أهمية من ناحية أخرى.

ـ الشخصية تبدو عاجزة عن الاندماج داخل بنيتها الاجتماعية. والظاهر لنا أن هذه الخصائص هي السمة الغالبة على معظم آثاره القصصية في هذه المرحلة.

في قصة «الحجرة ١٢» (١٢) بناء رمزي واقعي يكمن وراء المنطق الداخلي للقصة كما يكمن وراء دلالتها العامة، فهناك امرأة تقوم باستئجار غرفة في أحد الفنادق لاستقبال جماعة من الناس منقسمة إلى فئتين، الفئة الأولى صعدت إلى الغرفة مباشرة، والفئة الثانية بقيت في انتظار الصعود، وهذه المرأة حسب وصف الراوي: «تبدو شديدة التأثير بقوة بنياتها، ولها قسمات وأشياء تثير حب الاستطلاع والإذعان تترك انطباعا بالألفة التي لا تكون إلا للوجوه المستقرة في أعماق الذاكرة من قديم..» وهذه المرأة اسمها بهيجة الذهبي، قادمة من المنصورة.

هذه الأسماء وتلك العبارات الوصفية التي صور بها الكاتب شخصية المرأة صاحبة الدعوى ليست نابعة من تلقائية تعبيره اللغوي، فاللغة بمجرد أن يستعملها الكاتب يعطي لها منظورا أيديولوجيا نظرا لأنه

يحول اتجاهها بكيفية معينة ويعطي لها دلالات جديدة، الأمر الذي يجعلنا نذهب إلى القول بأن التلقائية في التعبير الفني لم يعد لها مكان في تفسير الأثر الأدبي كما لم يعد لها مكان في وعي الكاتب، فوصف الراوي المرأة بأن بها شيئا يثير «حب الاستطلاع والإذعان» لعله يشير إلى ما تحمله من تاريخ قديم من ناحية ولما تحمله من عناصر ارتباط من ناحية أخرى، فاسمها «بهيجة الذهبي» رمز لما تبعثه في النفس من غبطة، ورمز لما تملكه من كنوز معنوية ومادية، وليبرز الكاتب جانب الرمز الذي يلتف حول شخصية هذه المرأة، يخبرنا الراوي في الفقرة الأولى من القصة انها قادمة «من مدينة المنصورة» تلك المدينة التي شهدت فصولا عظيمة في التاريخ القديم، وإنها تقف «أمام الطاولة منتصبة القامة في معطفها الأحمر، غير عاملة ولا متزوجة».

من جملة هذه الخصائص الوصفية يتحدد الرمز الذي يكمن وراء هذه المرأة التي تمثل مصر وتحدد أيضا وظيفة البنية الجزئية التي يبدو أنها كالبنية الكلية للقصة موجها نحو إبراز ذلك الرمز ودلالاته من ناحية، ومحاولة التعبير عن أيديولوجية معينة من ناحية أخرى ومعنى هذا أن ذلك النص يحتوي على بنيات ذات دلالة، وإن هذه البنيات يبدو أنها مرتبطة ببناء فكر فئة اجتماعية معينة.

إن تأمل البناء الأساسي للقصة يوحي للدارس بوجود ذلك الرمز في شخصية المرأة وفي طبيعة علاقتها برائديها الذين التفوا حولها، وشغلوا كافة أماكن الحجرة حتى أصبح «لا يوجد بالحجرة إلا خوان واحد» بينما ينتظر فريق آخر الإذن بالصعود والظاهر أن ذلك الانتظار لم يدم طويلا، فالفريق الذي شغل المكان يبدو أنه في حالة خطر فهم حسب عبارة الراوي «سيئة وهي تزداد بتقدم الوقت سوءا على سوء»، وإن مظاهر الطبيعة في الخارج تشير إلى نفس الدلالة «فهناك مطر لم يسقط نظيره من جيل على الأقل.. والرعد يجعجع كانفجار القنابل» والمبنى نفسه في حالة خطر «فالحجرات كلها ترشح» ومدير الفندق قد اضطر إلى استدعاء الفراشين «لسد الثغرات فوق السطح».

الطبيعة هنا توحي بقدر من التداخل الغامض بين ما يحدث في داخل المكان وبين مظاهر الوجود الخارجي، وتشير إلى ما حول الأحداث من ارتباطات مبهمة وتبرز في الوقت نفسه الدلالة والرؤية التي يريد الكاتب أن يعبر عنها من زاوية معينة.

إن الجماعة التي شغلت والتفت حول المرأة، لم يصورها النص تصويرا عاما بل جاءت مقرونة بأوصاف اجتماعية معينة دون أن تقرن بأوصاف داخلية أو خارجية ذلك لاستكمال بناء الرمز ودلالته من ناحية وإجلاء الزاوية التي يتناول منها الكاتب موضوعه من ناحية أخرى.. وتتشكل هذه الجماعة من فئات وطوائف اجتماعية مختلفة، فهناك: «تاجر أثاث، وبقال، وقصاب، وصاحب محل عطور، وأدوات زينة، وموظف كبير، ونفرض أساتذة الجامعة ورجال الدين، وصاحب مركز كبير بمصلحة الضرائب، ورئيس مؤسسة، وصحفي معروف، وتاجر جملة للأسماك، وسمسار شقق مفروشة، ووكيل لشخصية عربية من أصحاب الملايين».

هذه الفئات الاجتماعية التي تقدمها هذه الجماعة لها دلالة مهمة في البناء الأساسي للقصة، فكيفية تشكيل هذه الجماعة في النص تماثل التشكيل الفعلي في بنية الواقع نفسه ففي المرحلة التي ظهرت فيها القصة (١٩٧٣) ظهرت تغيرات في الإطار العام للمجتمع، وفي استطاعتنا أن نعتبر نقل ثروات المجتمع إلى طبقة جديدة، وبزوغ الأيديولوجية الليبرالية والاتجاهات الفردية مظهرا من بين هذه المظاهر. وقد نرى في استيلاء هذه الطبقة على السلطة مظاهر أخرى من مظاهر التغير. لقد جاءت هذه الفترة عقب مرحلة امتلأت بمحاولات البرجوازية الصغيرة الانتصار على الاقطاع والرأسمالية اللذين كانا يقفان في سبيلها كحاجز يحول بينها وبين إتمام حركتها نحو أهدافها الخاصة، وتحققت مطالب البرجوازية الصغيرة بعد ثورة ١٩٥٢ فاستولت على الحكم وتحكمت في موارد الإنتاج وفي أدوات التثقيف لكن أيديولوجيتها قد واجهت تدهورا خطيرا منذ أواخر الستينيات، وبالتحديد في السنوات التي أعقبت حرب ١٩٦٧ حيث أخذت الطبقة الجديدة التي تتشكل من الفئات الاجتماعية التي حددتها القصة تدرج في مدارج الرقي المادي والمعنوي

ولعبت دورا كبيرا في تغير شكل البنـــــاء السياسي والاقتصادي في مصر. هذه الأحداث قد أثرت على فكر ووعي الكاتب بصورة عامة وعلى بنية قصته خاصة فالرؤية التي يريد التعبير عنها حتمت عليه أن يبدع لنا ذلك الإطار ويشكل منه رمزا مركبا من عدة عناصر مختلفة: «المرأة والزائرين الذين صعدوا، والزائرين الذين ينتظرون، أو بالأحرى «جماعة عامة الشعب» حسب العبارة الواردة في النص. وهذه الجماعة المنتظرة ليست وحدها فهناك: «رجلا ضخما يرفل في جبة وقفطان» يسمى سيد الأعمى، يعمل كحانوتي كان ينتظر معهم الإذن بالصعود وهو يمكن أن يضيف شيئا لدلالة البناء الأساسي للقصة، كالدلالة التي تضيفها «الطبيبة المولدة» التي صعدت وحدها إلى الحجرة مباشرة، فهناك إذن من ينتظر الموت، وهناك من ينتظر الحياة. ذلك التقابل نفسه تشير إليه الطبيعة بصورة معينة، فالراوي يعلن لنا: «إن الظلام يتراكم في أركان السماء، وإن النهار سينقلب ليلا»، وإن القوم داخل الحجرة «يغنون ويصرخون» في وقت معا. إن انتظار سيد الأعمى ليقوم بأداء عمله لأن «الانتظار بلا عمل ممل» والقوم في حالة سيئة، والمرأة صاحبة الدعوى قد وعدت أن تستدعيه في «الوقت المناسب» فسقوط الجماعة التي استولت على المكان أمر قادم لابد منه، فهم يترسخون داخل حجرة مهددة «من رشح السقف والبلل» والطريق في الخارج يعلن عن علامات الغضب، أو إشارات تنبىء بالتغير، وهذا يبدو في هذه الفقرة التي تبدأ بهذه الجملة: «ويدا تساقط، وأرعدت السماء، وتوالد الضربات المرجفة، فوق زجاج النافذة».

هذه الدلالة التي تبرزها بنية القصة، وهذه الرؤية المعينة للواقع الاجتماعي والتاريخي في هذه المرحلة، لا تعتبر ناجمة عن نمط من أنماط الوعي الفردي عند الكاتب، إنما نتيجة وعي الفئة الاجتماعية التي يرتبط بها تاريخيا واجتماعيا، واقتصاديا، أو بعبارة أخرى أن الوعي بظهور طبقة جديدة تتشكل من الفئات التي جاءت في النص والتنبؤ بسقوطها السياسي والاجتماعي، كما حددته نهاية القصة ليست رؤية فردية للواقع، لأن الفئة المثقفة كانت تنشد هذا السقوط، وهذا الشعور يرجع في أساسه إلى طبيعة وضع الجماعة التي ترتبط بها الفئة المثقفة، ألا وهي البرجوازية الصغيرة التي تفتتت سلطتها في هذه المرحلة بصورة نهائية، وقد نجم عن هذا الوضع تبعية الفئة المثقفة اقتصاديا وسياسيا للطبقة الجديدة التي جاءت بقيم وتقاليد مختلفة عن قيم وتقاليد الجماعة التي ترتبط بها، لذلك دخلت الفئة المثقفة في صراع مع الطبقة الجديدة، نظرا لأنها فئة مسيطر عليها داخل جماعة اجتماعية تفتتت سلطتها السياسية والاجتماعية، وهذا يعني أن هناك تشابه بين بناء فكر الكاتب ووعي وفكر الفئة أو الجماعة التي يرتبط بها اجتماعيا وتاريخيا.

هوامش الدراسة

١- Goldman, L. Pour une Sociologie du Roman, Paris,1962,P.P-11-12

2- Escarpit,R., Le litterature et social, Paris, 1970,P.27

3- Ibid P.P. 16-20

٤- جان فايت، المنهج البنائي وسوسيولوجيا الأدب، ترجمة د. سمير حجازي، مجلة المنار عدد أكتوبر ١٩٨٩، ص ١٢٤.

٥- نفس المرجع السابق ص ١٢٥

٦- Casttela, C., La vision Sociale chez Mopaassan, Paris1975.

٧- سمير حجازي، التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة، مجلة فصول، عدد يونيو ١٩٨٢.

٨- السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، القاهرة، مكتبة الإنجلو ١٩٧٠.

٩- جابر عصفور، عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، يناير ١٩٨٠.

١٠- جان فايت، المرجع السابق، ص ١٢٤

١١- نجيب محفوظ، تحت المظلة، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٧.

١٢- نجيب محفوظ، الجريمة، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٣.



تمهيد..

«الشعر كنشاط إنساني مختلف كيفيا عن بقية النشـاطات الأخرى، بالرغم من تفاعله معها، وهذه هي قيمته الحقيقية، إنه ليس رد فعل، ليس انعكاسا وإنما هو فعل لـه قوانينـه الداخليـة الخاصـة به (١) وهـو مـرتبط بجزء منـه بالثـورة الحضـارية الشـاملـة وتواتـراتها المختلفـة على المستوى البيئي والعـالمي، بينما يرتبط جزؤه الآخر بخلجات النفس لدى الشاعر وانفجارات براكينه الداخلية.

وتكمن أصالـة الفنان الحقيقيـة في قدرتـه على التعبير عن الأفكار والتـوجهات العامة واختزالها من خلال حدث ما ضمن رؤيتـه الخاصة من ناحية، ومن ناحية أخـرى قـدرتـه على تعميم الحالـة الخاصـة الفـرديـة، بحيث يتمكن من اختراق النفوس البشرية، ليعيش كل قارىء حالة (القصيدة).

ولعل المدينة من المواضيع الأكثر أهمية في شعرنا الحديث، من حيث التصاقها بدائرة الشاعر الضيقة، وقدرتها على توسيع هذه الدائرة من خلال مواكبة الأحداث السياسية والتطورات الاجتماعية المتنوعة.

ومن هنا كان تسليط الضوء على مدينة نزار، بمثابة الشريط السينمائي الذي يعرض لنا أدق التفاصيل عن العوامل النفسية والاجتماعية والسياسية المؤثرة في شعره، حيث تستمد جذوره النفسية غذاءها من التصاقها بتربة التراث والمجتمع المحيط.. بينما تحمل براعم أفكاره، رؤاه السياسية والاجتماعية.

ونحن في دراستنا للمدينة من خلال هذه العوامل الثلاثة، نحاول تأطير الرؤى النزارية المتوارثة والمكتسبة، باعتباره شاعرا عصريا يخضع لمجمل الضغوطات التي تمزق إنساننا العربي الذي يعيش في مناخ معقد وشاذ، لتظهر تلك الضغوطات بشكل أو بآخر في شعره، ويسعى من خلالها إلى إبراز صورة المدينة بشكل واضح وجلي.

العامل النفسي

إن ما يميز الدراسات الكثيرة حول أدب نزار، هو ميلها إلى إبراز الظواهر النفسية فيه، ولعل السبب المباشر في ذلك يعود إلى تميز نزار في جميع القضايا التي عالجها سواء أكان في حبه للمرأة أم للطبيعة أم للوطن، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن نزارا يعيش أزمة الصراع بين الذات والآخر، فهو لا يستطيع ان يتخلى عن نفسه في أشد الحالات بعدا عنها ومهما دعت الضرورة إلى ذلك.

والحديث عن تأثير العامل النفسي في شكل المدينة، يقتضي منا التنويه بالتوسع الأفقي والعمودي اللذين لجأ إليهما نزار حين عرض لنا التفاصيل الدقيقة للمكان الذي يعيشه والمقهى الذي يجلس فيه، والشوارع التي يمشي فيها، فكان الإلحاح على تسمية الأماكن التي يرتادها مع صواحبه، تمنحه شيئا من الإحساس بالفرادة والتميز وتعطيه نوعا من الثقة التي تنطوي عليها نفس الطامح إلى الخلود(٢)، وتتبلور هذه الفكرة من خلال هاجس الزمن الذي ينتاب الشاعر المرهف الحس، ويجعله يشعر بوطأته فيلتجيء إلى المرأة التي تعتبر المجال الوحيد الذي يتحقق فيه شيء من الديمومة.

أما الحديث عن التوسع العمودي فيشمل ذكرياته التي امتدت إلى أعماق أعماقه حيث دمشق مهد الطفولة ومرجع الذكريات وبوابة التاريخ، وقد اعترف نزار بأهمية تلك المرحلة في حياته بقوله: «إن خطي الشعري كان ومايزال مع البراءة والطفولة والثورة وأنا لا أزال عاجزا عن تصور شعر خارج الطفولة»(٣).

ومع هذا الاعتراف تبدأ خيوط النرجسية الأولى بالظهور، وقد أشرت إلى هذا في مقالة لي، بينت فيها امتدادات هذه الخيوط، فنزار «ولد في دمشق بين النرجس والأضاليا حيث البيوت القديمة، وحيث دمشق ماتزال تذكره بطفولته، ومايزال هناك شيء يشده إلى مسقط رأسه، تلك نواح أخرى من نواحي النرجسية، حيث هذه التسمية محاولة للتخليد المتبادل بينه وبين دمشق، وليبرز نفسه وأصله وموطنه ويفخر بهذا النسب العريق»(٤).

فالفردية والنرجسية هما المحور الثابت الذي تدور في فلكه جميع المحاور الأخرى (المدينة ــ المرأة ــ المجتمع ــ السياسة) والتي قد تتداخل حسب رؤية الشاعر وتبقى علاقتها بالمحور الأساس (النفس) بارزة وواضحة، فنزار قباني يصر على التحام تلك المحاور فيما بينها، محاولة منه لإثبات ذاته، وشعورا منه بالقوة والسلطان فهو يفخر بوحدانيته وبأنه الملك الذي لا يقبل المشاركة:

قبل أن أدخل مدائن فمك
كانت شفتاك زهرتي حجر
وقدحي نبيذ.. لا نبيذ
وجزيرتين متجمدتين في بحار الشمال
ويوم وصلت إلى مدينة فمك
خرجت المدينة كلها..
لترشني بماء الورد وتفرش تحت موكبي
السجاد الأحمر وتبايعني خليفة عليها...(٥)

ولكن هذه العلاقة الحميمة بين المرأة والمدينة، لا تلبث أن تنفصم عراها، لتنطلق المرأة في غياهب الطبيعة متحررة من قيود المدينة، فنزار الذي حمل لواء الدعوة إلى الحرية الجنسية منذ بداياته باعتبارها «المشكلة الأساسية التي تكبلنا وتقبع وراء تخلفنا الاقتصادي ووراء انقسام المجتمع العربي إلى قارتين منفصلتين»(٦)، ظهر في دعوته هذه تأثره بمبدأ لورنس القائل «إن الجنس والطبيعة رمزان للحرية، وان الدين والمدنية رمزان للعبودية»(٧).

ومن هنا كانت حبيبة نزار تستمد من الطبيعة صفاءها، وتبتعد عن المعالم المدنية التي تؤطره وتكبله بقيود الحضارة من شوارع وموانيء وأرصفة، فتثور الأنوثة لديه على الجغرافيا وقواعد المرور:

نهداك.. لا يعترفان بالجغرافيا
ولا يلتزمان بقواعد المرور
ليس من السهل تعليبك
لأن الريح لا تعلب
ولا من الممكن اعتقال انوثتك
لأن البرق.. لا يوضع في قارورة
....
تلهثين وراء كل القطارات
وليس لك أرصفة
وتبحرين على كل السفن
وليس لك موانيء...(٨)

ولعل نزارا قد أحس بعد فترة من الزمن بمغالاته في دعوته الجنسية، حيث تعطلت لغة الحوار بينه وبين صاحبته بعد ان طال وقوفه أمام إغراء الجسد، واكتفى بالدعوة إلى ممارسة طقوسه البدائية من أجل تحرير الإنسان ومصالحته مع العالم الخارجي(٩).

ولم يعد يستطيع التعويض عما فاته، فالتجأ إلى المدينة متخذا منها حبيبته يبثها تيارا من الحنان محاولا تعويض ما انتقصته خبراته السابقة، فأخذ يتقمصها ويذوب هياما فيها:

يادمشق التي تقصمت فيها
هل أنا السرو أم أنا الشربين
أم أنا الفل في أباريق أمي
أم أنا العشب والسحب الهتون
أم أنا القطة الأثيرة في الدار
تلبي إذا دعاها الحنين
يادمشق التي تفشى شذاها
تحت جلدي كأنه الزيزفون
سامحيني إذا اضطربت فإني
لامقفى حبي، ولا موزون....(١٠)

وعندما تأزمت العلاقة بينه وبين نفسه وشعر بالتخمة من كثرة ما كرر وردد وابتعدت الأضواء عنه بتأثير الأحداث المتلاحقة التي ألمت بالأمة العربية، انتقل

بسرعة البرق إلى ميدان آخر يغزوه ويحارب فيه، ولكن سرعان ما تأزمت العلاقة أيضا بينه وبين مجتمعه فلم يجد النرجسي الذي ما اعتاد التراجع والنكوص، بدأ من اتخاذ مبدأ الهجوم العنيف على النفس بعد أن سدت جميع الطرق في وجهه ونشأ الصدع في النحن الجماعية، فتصالحت من خلال ذلك الأنثى والمدينة في نفسه، ليقف في الوجه المقابل للمجتمع بكل أخطائه فتولى نزار تجسيد هذه العلاقة في شعره بصريح العبارة.

بعد هذا لا يفاجئنا هذا التصرف من النرجسي الأصيل الذي يأبى إلا أن يعترف بساديته ودمويته، رغبة في الظهور بمظهر البطل وتقليلا من حدة التوتر التي يسببها الكبت في نفسه النرجسية، وقد اتخذت الصورة هنا معنى أعمق وأشمل، لتضم صورة بيروت إبان الحرب الطائفية فيها:

ياست الدنيا يابيروت
نعترف الآن... بأنا كنا يابيروت
نحبك كالبدو الرحل
.....
نعترف الآن... بأنا كنا أميين
وكنا نجهل ما نفعل
نعترف الآن، بأنا كنا من بين القتلة
.....
نعترف الآن....
بأنا كنا ساديين ودمويين
وكنا وكلاء الشيطان...(١١).

إلا أن نزارا ما لبث أن سئم المدنية وعافها، فقد وجد نفسه يحارب طواحين الهواء فتبعثر بين الحلم والواقع «وهكذا تقوم الموازنة بين الواقع النفسي والواقع الفعلي فكم ضاق ساكن المدينة بحضارة العصور والعمائر التي حجبت الإنسان عن الطبيعة، إنها مظهر براق، ولكنها في واقعها قيود داخل جدران كبرت أو صغرت.. انه في كلمة موجزة نزوع النفس إلى الاتصال بجوهرها الأسمى ـ الطبيعة ـ (١٢) وقد ظهر هذا النزوع على لسان قطته الشامية:

ضيّعني
في أحراج يديك
سئمت... سئمت المدنية
حيث الأشجار بلا عمر
حيث الأزمان خرافية
أرجعني.. صافية كالنار
وكالزلزال بدائية...(١٣)

ولا نجد نزارا يلتحم بالمدينة إلا حين يشعر بوطأة الزمن، ويعيش هاجس العمر الذي ولى ويحس بالقلق خوفا من تراجع مكانته والانتقاص من مجده الغابر، فيغدو جسده مدينة مستسلمة بعد أن كان يحمل السيف ويخترق الأسوار:

اني رفعت الراية البيضاء،
سيدتي بلا قيد ولا شرط
ومفتاح المدينة تحت أمرك
فادخليها في سلام
جسدي المدينة
فادخلي من أي باب شئت أيتها الأميرة
وتصرفي بجميع ما فيها.. ومن فيها
وخليني أنام...(١٤)

وإذا استثنينا تأثير العامل النفسي في إظهار المدينة باعتبارها مجالا للتنفيس عن الضغوط والأزمات، وكذلك باعتبارها دعوة للعودة إلى الحياة البدائية والارتماء في أحضان الطبيعة، نجد أن الرغبة في استرجاع الزمن المفقود بالإضافة إلى التخليد والاستمرارية تأخذ المكان الأم، فنرى نزارا يتوق بشدة إلى التحرر والانفلات اللازماني بحيث ينعتق من

إطار الزمن الذي يوحي له دوما بالنهاية، بينما نراه راغبا في العيش في عالم لا نهائي مطلق..

ومهما يكن من أمر العامل النفسي فقد استطاع تفسير الكثير من الظواهر المعقدة في شعر نزار لأنه ـــ وكما أسلفنا ـــ كان يعيش صراعا في جميع حالاته الشعرية، ونستطيع القول إن «الفن كان ملاذ صاحبنا يستعين به على ترميم ذاته، وقد تجلى هذا الترميم انطلاقا من استعداده الفطري للتأمل والانفراد، مرورا بنشأته في بيئة دمشقية محافظة.. انتهاء (بالأنا المثالي) الناتج عن هذه التربية المتشددة وسط مجتمع مكبوت يتمسك بالقديم الموروث عن وعي وإدراك»(١٥).

العامل الاجتماعي

إن أهم الدوافع التي رفعت موضوع المدينة عند نزار قباني إلى مستوى الرؤية والتنظير، وإلى البحث في جميع الجوانب المتعلقة بالمدينة، وإلى محاولة ردم كل ما يعوق وجهة نظر الشاعر إلى المدينة، هو الدافع الاجتماعي الذي كان الأساس في كل قصيدة انطلق بها نزار نحو الجماهير، فالشاعر ليس بمعزل عن التأثيرات الاجتماعية المحيطة به وإنما يحاول أن يبرز هذه التأثيرات في شعره، وبالتالي هدفه من هذا إزالة كل ما هو سلبي فيها، فحركة الشعر لا يمكن ان تنفصل عن حركة الواقع، فهي مواكبة لها في كل خط سير تسير فيه، وهي المهمة الأساسية الملقاة على عاتق الشعر، لأن الشعر ليس تصويرا للأحاسيس والمشاعر الخاصة بذات الشاعر فقط ـ وقد كان هذا في الشعر القديم وإنما هو رسالة أخلاقية تضع الحلول عن طريق الرؤى الشعرية، مصورة أهدافها عبر قوالب شعرية خاصة بذات الشاعر ـ وهذا ما يحدث في الشعر الحديث ـ فالشاعر يجد نفسه إزاء مجتمعه ثائرا على كل ما يشد هذا المجتمع نحو الوراء ونحو الخلف، فيسعى به نحو التقدم والتطور على الصعد كافة.

والشعراء المعاصرون ومن خلال حركتهم الشعرية الحديثة، يحاولون تعزيز مظاهر المجتمع الإيجابية وإزالة جميع المعوقات السلبية ومظاهرها، فهم ضمير الأمة في التطلع إلى مستقبل مشرق مزهر، وقد وضعوا نصب أعينهم واجب حمل لواء التقدم في مسيرة الأمة الحضارية، ولهذا لكي يؤكد الشاعر موقفه من المجتمع، يجب أن يبرز انحيازه إلى جانب الجماهير،وأن يكون شعره نابعا من واقع مجتمعه ويعبر عن كل ما يعاني منه من مشكلات على مستويات عدة «وهذه سمة الشعر، فهي وحدها استطاعت ان تنفذ بالرؤيا العميقة الشاملة عبر الواقع اليومي وواقع العصر، إلى الحقائق الإنسانية والكونية الثابتة فكان أفرادها معاصرين قوميين، وفي الوقت نفسه إنسانيين كونيين، وأخص ما يتصف به شعرهم انه لا يلتصق بلغتنا وحضارتنا التصاقا خارجيا، بل ينبغ من قلبهما وينمو في تربتهما، ويتخذ صفة التفجير التلقائي، فيكون لغة جديدة في صميم اللغة العربية وحضارة جديدة هي تعبير أصيل عن النفسية العربية ونفاذ إلى الجذور العميقة المتشابكة لقضاياها المصيرية من حضارة واجتماع وسياسة ودين»(١٦).

ومن هذا المنطلق كان شعر نزار صورة مصداقية عن عصره وعن مجتمعه، وهي الصورة الشعرية الآخذة بأطراف خيوط

متنوعة الاتجاهات، فهو لم يكن راضيا عن واقعه الاجتماعي القائم في المدينة، وبالأخص وضع المرأة فيه، فقد حاول نزار ان يخلص المرأة من واقعها الاجتماعي المتخلف، من خلال عدسة الرؤية الشعرية التي ترصد الظواهر في المدينة على جميع أشكالها، فكان التناقض هنا بين شكلين، الأول الشكل العربي والثاني الشكل الغربي، فقد كان في معظم قصائده يصور الوضع الاجتماعي في كل من المدينة العربية والغربية من خلال واقع المرأة فيه من زاوية التحرر والتطور، ويسعى إلى تشكيل خط نهائي رؤيوي تكون فيه المرأة العربية كالأجنبية على اعتبارهما جنسا قائما يعيش في المدينة، وهو في هذا لا يفصل رؤيته الخاصة عن رؤيته العامة، فالمرأة هي المدينة والمدينة بالتالي هي الوطن بأكمله، فكل تشكيل للمرأة هو تشكيل للمدينة وكل تشكيل للمدينة يعني تشكيلا للوطن، ومن خلال هذه العناصر الثلاثة يسعى إلى إيجاد حلول تحررية شاملة لها، وقد أكد هذا في قوله: «حين أطلب الحرية للمرأة وللوطن وللكلمة فإنني أطلبها بمفهومها الشمولي والمطلق، فليس هناك نصف حرية، أو ربع حرية أو حرية بالتقسيط»(١٧).

فكما هو معروف عنه أنه لا يرضى بأنصاف الحلول، فأما أن يكون الأمر وأما لا، لأن الوضع الذي تعيشه المرأة الآن هو وضع نصف تحرري أو هو أكثر من ذلك، فهو لهذا يطالب بالحرية الكاملة لها، شأنها في ذلك شأن الرجل على اعتبارها العنصر الذي يشكل النصف الثاني للمجتمع، وبالتالي لها من الحقوق والواجبات ما هو كائن للعنصر الأول وهو الرجل.

وقد جعل نزار من نفسه المحامي الأول الذي يقوم بفعل الدفاع عن المرأة في كل حقوقها وتحصيل هذه الحقوق من خلال قصائده وأشعاره وكتاباته.. «أبحث في كتابتي عن كل النساء المدفونات كأسماك السردين في كتب عاد وثمود، والمشنوقات على بوابات المدن العربية وعن الشفاه التي لا تستطيع ان تتكلم فأتكلم عنها، وعن العيون التي لا تستطيع ان تبكي فأبكي عنها»(١٨).

لقد كان الشاعر بمثابة الحجر الذي يلقى في البحيرة، فيحدث تلك الدوائر التي تتكون صغيرة ثم تتسع، فهذه المهمة ألقاها نزار على عاتقه منذ القدم وهي مهمة تخليص المجتمع من كل العادات والتقاليد البالية المزيفة، وقد كانت هذه المهمة على نطاق ضيق فاتسعت الآن، لأنه آن الأوان لتعرف المجتمعات أثر المرأة وموقفها وموضعها فيها، فإلى متى تبقى المرأة العربية على وضعها هذا في ظل مجتمعات تنظر إليها نظرة متدنية عن الرجل:

حان الوقت لتخرجي من قنباز أبيك
ومن صندوق أمك المطعم بالصدف
فلم يعد مسموحا أن تظلي
حكمة مأثورة موضوعة في برواز
أو سمكة للزينة في أكواريوم
أو ثوبا معلقا
في متحف التقاليد الشعبية....(١٩)

وكثيرا ما كان نزار يدلي بصوته تجاه المجتمعات، كي تعالج القضية بموضوعية، لأن المرأة مازالت متأخرة عن المرأة الغربية التي رآها نزار في البلاد الأجنبية وأحبها ولكن على الرغم من هذا فإنه يحمل صورة المرأة العربية في مخيلته، ليراها ماثلة أمامه هناك في المدينة الغربية، وذلك ليعرض لنا الصورتين

العربيـة والغربيـة من خلال وضع المرأة فيها:

لم تكن فاطمة مشرقة الوجه
كما كانت (بمارلو)
لم تكن صـــافيـة العين كما كـــانت (بمارلو)
لم تكن معتزة النهدين من قبل
كما كانت (بمارلو)
لم يكن يسكنها الشعر
كما كانت (بمارلو)
انني آمنت أن الحب ساحر..(٢٠)

فهو من خـلال هذا التحرير الـذي عده القضية الأســاس التي يبحث فيها، ينطلق نزار لتصــوير وضع المدينـة حينما طالب بـالحرية منـذ بدايـة (قالت لي السمـراء) و(طفولـة نهد) فقد كانت المدينـة رافضة لكل رأي وكل تصـويـر وكل رؤية، لأنـه الشاعـر الذي يـريد تغيير كل شيء ويقلب كل شيء:

ورغم ما كتبته
ورغم ما نشرته
ترفضني المدينة الكئيبة
تلك التي سماؤها لا تعرف المطر
وخبزها اليومي.. حقد وضجر
ترفضني المدينة الرهيبة
لأنني.. بالشعر ياحبيبة
غيرت تاريخ القمر..(٢١)

ولكن نـزارا في تصويـره لهذا الـوضع الكـائن في المدينـة، يضــع يـده على وضع أعمق من هـذا، وهو ذلـك التناقض الـذي يعيشـــه أهل المدينـة، فهم في صبــاحهم يستنكـرون المرأة وكل مظـــاهـرهـا وفي مسائهم يحلمون بأبسط شيء يخصـها:

لماذا في مدينتنا
نعيش الحب تهريبا.. وتزويرا
ونسرق من شقوق الباب موعدنا
ونستعطي الرسائل
والمشاويرا
....
لماذا أهل بلدتنا
يمزقهم تناقضهم
ففي ساعات يقظتهم
يسبون الضفائر والتنانيرا
وحين الليل يطويهم
يضمون التصاويرا...(٢٢)

فـالشاعـر في هذا يـدرك تمام الإدراك ذلك التخلف الاجتماعـي الـذي تعيشـه مـدينته وأهل بلـدته في نظـرتهم البدائيـة للمـرأة وللحب، فنزار مـن بيئة متعصبـة متحجرة، تلك «البيئة التـي تقمع الرغبات وتسلـط أعين النـــــاس وألسنتهـم على تحركـات المحبين وصبـواتهم بــاعتبـار الحب عيبا لا تقره الأخلاق الاجتماعية إلا إذا رافقه الزواج»(٢٣).

ومن هـذه الـرؤيـة كان نضـــال نـزار قبـاني نضـالا لا هـــوادة فيـه، ضـد كل مظـاهـر المجتمع المتخلفة، فـاستطـاع ان يضع يـده على أســاس العلـة الكـامنـة في تخلفه مبسطـا إياهـا في جميع ظواهـرها وأشكـــالها، وذلك من خـــلال تجربتـــه الخاصة ورؤيتـه الثاقبـة فيها، وحـرارة المعانـاة والصدق في التصــوير، ذلـك هو الموقف التقدمي الذي يثـور على كل ما هو رجعي ومتخلف، والذي يلتزم بالمسؤولية التي يجب أن يقودها على اعتبـار صاحبه واحدا من أبناء الجيل الواعي المثقف الذي يسعى بـالمجتمع نحو كل مـا هو تقـدمي وحضـــاري..» إنــه مـــوقف في منتهى التقـدميـة والمعــاصرة والمسـؤوليـــة، مســؤولية بـاهظة، مسـؤوليـة التجديـد والثورة والتحرير، تحرير نصف المجتمع الذي أعفي منذ آلاف السنين من أداء دوره في العمل والنضـــال، وحجـــر في زنـزانـة (خرافة الشرف الـرفيع) و(العرض الذي

يـراق على جـوانبه الـدم) وانقـاذ القسم الثـاني من بـراثن الفكـر المهـزوم وأدب الجرائد الصفراء الصادرة بمـرسـوم من السلطان»(٢٤).

فهذا هو الموقف الذي يصمد عليه نزار في شعره، لأن الشعر في رأيه هو استنزاف القـوى كـافـة من أجل مـوقف التحـدي والثبـات والثـورة على كل زيف، لأن «كل شعـر حاول أن يكـون مخلصا للثـوابت الاجتماعية هـو شعر سـاقط، وكل شعر حاول أن يـرشو.. ويتزلف للمـؤسسات القائمة سـاقط، الشعر الحقيقي قائم على الاغتصـــــــــاب، على اختراق الجدران المنصوبة سابقا»(٢٥).

وبما أن الشـــاعـر نـــزار قبـــاني من الشعـراء الذين لا يتـزلفون ولا يتملقـون ولا يرضـون عن العادات المهلهلة المتخلفة، لـذا راح ينقض الصــورة التي هي عليهـا مدينته، ليـدعو إلى تحقيق واقع اجتماعي تنتفي منه كـل العادات المزيفة عن طـريق الحب الذي عده وجودا إلهيا في المدينة وفي الكون كله:

أحبيني.. بعيدا عن بلاد القهر والكبت
بعيدا عن مدينتنا التي شبعت من الموت
بعيدا عن تعصبها
بعيدا عن تخشبها
أحبيني.. بعيدا عن مدينتنا
التي من يوم أن كانت
إليها الحب لا يأتي
إليها الله لا يأتي...(٢٦)

إنـه يتنـاول المجتمع ويتناول مـا هـو معقد ومـأساوي فيه، فقـد اختار طـريق المرأة المعبرة عن كل شيء في المدينة، والتزم بهذه الطـريق وعـده جـزءا لا يتجـزأ من الرسالة التي يتنـاولها، وجزءا من الوطن كلـه «وهكذا اختـار نزار طـريقا خطـرة تتفجر الألغـام تحت أقدامــه في كل خطوة يخطـوها.. لأنـه صاحب رسـالة ومبـدأ التـــزم بهما، ووقف جهـــده وعمـــره لنصرتهما، الوطن ممثلا بـالمرأة، أجل لقد اختار طريقها هي»(٢٧).

لقد كان نضالـه نضالا بالقصيدة التي كـــانت السيف في وجـــه المعضـــلات التـاريخية الاجتماعيـة، كل ذلك من أجل الحب ومن أجل المرأة ومن أجل المدينة:

قاتلت بالسيف وبالقصيدة
كي أحمل الحب إلى مدينتي
وأغسل القبح عن الوجوه والجدران
وأجعل العصر أقل قسوة
وأجعل البحر أشد زرقة
وأجعل الناس ينامون
على شراشف الحنان... (٢٨)

من خـلال هـذه الـرؤيـة الاجتماعيـة للمـدينـة، كـانت مسيرة نـزار قبـاني في حياتـه الشعرية، مسيرة تحررية ثـورية انقلابيـة، ليؤكد مـوقفه من المجتمع ومن الجماهير ومن الأمة، فحمل رايـة التحرر بأنواعه، متخذا المرأة سبيلا لهذا التحرر، فهـو لا يعد التحـرر الذي يـريده للمـرأة تحررا جنسيــا ذاتيـا، وإنما هـــو تحرر اجتماعي كامل في حرب اجتماعية عامة.

العامل السياسي

على الرغـم من أهمية العامـل السياسي باعتباره أحد العناصر المكونة للعمل الفني إلا أننا لا نستطيع دراســة الأثر الفني من وجهة نظر ايديولوجية بحتة، إذ إن العمل الفني هـو خـلاصـة تضـافـر العـوامل السياسية والنفسيـة والاجتماعية يصبها الشاعر في وعاء خاص بـه يرتبط ارتباطا وثيقا بقدراته الجمالية وملكاته الإبداعية.

والحديث عن تأثير العـامل السياسي في

موقف نزار من المدينة، يتخذ منحيين: المنحى الأول يرتبط بالأحداث السياسية المهمة التي يعاصرها الشاعر ولا يملك إلا أن يخوض تجربتها في شعره، والمنحى الثاني يرتبط بالرؤية القومية لدى الشاعر التي تظهر من خلال أعماله.

يقول نزار: «ثلاث سنوات وأنا على خشبة مغامرة، وأغرقت البحر ولم تغرق.. زرعت خيمتي عند سور الصين العظيم، نمت في مزارع الشاي وحقول اللوتس، غسلت وجهي بأمطار الغابات الاستوائية.. ثلاث سنوات وأنا دائخ وراء كلمة، وراء فلذة كلمة أضيفها إلى ألوف الكلمات الحلوة التي صنعت أدب بلادي.. ثلاث سنوات وأنا أحمل بلادي في صدري..

أخبئها في جفون كل حرف كتبته.. في كل نقطة حبر سفحتها على الورق، ثم يأتي إليك من يقول: أين الوطن في شعر هذا الشاعر»(٢٩).

فنزار حمل في حقيبة ذاكرته التفاصيل الدقيقة عن مدينته دمشق، فكان أينما حط رحاله في هذه البلدة أو تلك، وكلما غرق في حب إحدى الحسناوات، يرى فيها شيئا من دمشق أو شيئا من الوطن، أو شيئا من التاريخ، فالصور الدمشقية قابعة في الذاكرة بتراثها العريق، وتفاصيلها الدقيقة، فهي ذكريات تعد نوعا من الارتباط الجذري بالأصول، تلك الأصول التي عبر الشاعر عن موقفه تجاهها، من خلال رؤية وطنية سعى من خلالها إلى بلورة المدينة والعلاقة التي تجمعه بها.

وقد تتوسع المدينة لدى نزار، لتشمل الوطن بامتداده الواسع، فيلجأ إليها في لحظات التأمل والحنين، فخصوصية دمشق لم تجعله ينأى بعيدا عن الوطن الأم، على العكس من ذلك، فإن ارتباطه بدمشق هو جزء من ارتباطه بالوطن والوطن كذلك هو دمشق نفسها:

وطن واحد.. رسمناه قمحا
ونخيلا وأنجما ويماما
نينوى... البوكمال... طرطوس.. حمص
بابل.. كربلاء... ردى السلاما
وطن واحد ولا كان شعري
لو يغني قبيلة أو نظاما...(٣٠)

وتظهر رؤية الشاعر القومية التي تؤكد ارتباط الوطن وتلاحمه من مشرقه إلى مغربه أيضا من خلال صورة الزعيم المخلص والرمز، حيث يشكل الحزن لرحيل جمال عبد الناصر نقطة التقاء الوطن بأكمله، فيعم الحزن المرسوم على مظاهر الطبيعة غيوما وأشجارا ليشمل الوطن العربي، وليعبر عن وحدة الهموم، فتختلط دماؤه برائحة الأرض والأزهار ويتناغم صوته مع أصوات الطيور والأمواج، وتلبس المدن العربية رداءها الأسود حزنا وألما:

نساء فلسطين تكحلن بالأسى
وفي بيت لحم قاصرات.. وقصر
وليمون يافا يابس في حقوله
وهل شجر في قبضة الظلم يزهر
....
ويبكيك صفصاف الشام وورده
ويبكيك زهر الغوطتين ودمر(٣١)

وتلتحم في صورة بيروت رؤية نزار القومية والسياسية، حيث أدت سيادة الأنظمة السياسية المتصارعة فيما بينها إلى انهيار بيروت ووقوعها في هذه المأساة التي فجرت ينابيع الحزن في قلم نزار قباني، فأخذ يطالب بضرورة الترميم في جميع النواحي، لأن التمزق قد أصاب وجه الشاعر كما أصاب وجه بيروت:

لقد انفجرت بيروت بين أصابعي
كدواة بنفسجية

ودخلت شظـايـاها في صـورتي وفي أوراقي
فساعديني على ترميم وجهي
وترميم لغتي
ألا يمكنني أن أحبك خـــارج المخطوطات العربية
وخارج الفرمانات العربية
وخارج أنظمة المرور العربية... (٣٢)

ويبقى ما حدث لبيروت غصة في حلق الشاعر، فهو مايـزال يطالب إعادة الأمور إلى نصـابها إذا لا يجد بـديـلا من بيروت الأنثى الـرائعـة، مـانحـة الخصب، حيث تعدم الحياة في هذا الكون ويتجلى القبح في نفوس قاتليها، مـن خلال مناظر الخراب والدمار التي ألحقوها بها:

آه ياعشاق بيروت القدامى
هل وجدتم بعد بيروت البديلا
إن بيروت هي الأنثى التي
تمنح الخصب وتعطينا الفصولا
إن يمت لبنان.. متم معه
كل من يقتله.. كان القتيلا
كل قبح فيه قبح فيكم
فأعيدوه كما كان جميلا
ان كونا ليس لبنان به
سوف يبقى عدما أو مستحيلا.(٣٣)

وكذلك تتـوضـح لنا منـاظر الخراب في القـدس، ويتبين ذلك الحزن القـديم على وجههـا لتظهـر وكأنها طفلـة جميلـة، محروقـة الأصـابع، دامعـة العينين، يلف الحزن شـوارعهـا ومآذنها وكنـائسهـا، وتلطخ الدماء جدرانها:

ياقدس.. يامنارة الشرائع
يا طفلة جميلة محروقة الأصابع
حزينة عيناك يامدينة البتول
ياواحة ظليلة مر بها الرسول
حزينة حجارة الشوارع
ياقدس.. يامدينة تلتف بالسواد
من يقرع الأجراس في كنيسة القيامة صبيحة الآحاد... (٣٤)

وقد ترك جرح حـزيران العميق الغور بصمتـه البارزة في شعـر نـزار، إذ تحول من شاعـر المرأة وشاعر الحب إلى شـاعر القضية بلا منازع، على الرغم من إصراره على أن هـذه المرحلـة لم تكن تحولا بل امتـدادا لـرؤيـاه القـديمـة، إلا أن «هـذا التحـول السريع، كـان لابـد أن يظهـر في صـورة غضب ملتهب يمنـع نـزارا من العـودة إلى قـواعـده العتيقـة القـديمـة بالسهولة التي نتـوقعها منه مادامت فترة الهزيمة وشروطها مستمرة فكانت تتأجج ناره كلما زار إحدى المدن العربية، فيذكر واقع العرب المأساوي»(٣٥).

فهـا هـو يبكي فلسطين، وقـد سكن الحزن قلبـه، بل تحول إلى جـراح دائمـة، لكثرة ما أثخنته هذه الجراح:

بكيت.. حتى انتهت الدموع
صليت.. حتى ذابت الشموع
ركعت.. حتى ملني الركوع
سألت عن محمد
فيك، وعن يسوع
ياقدس، يامدينة تفوح أنبياء
يـا أقصر الـدروب بين الأرض والسماء... (٣٦)

ولا تلبث قيـود الشـاعـر أن تتكسر، فيخرج من قوقعته، ليستعيـد نشاطه بعد حـرب تشرين بروح قـوية، وقلب عـارم بالفرح، ويعانق حبيبتـه بعد طول غياب، تلك التي وسعت مسـاحة عينيهـا لتشمل الـوطن كله وينتهي زمن الحزن، ويعـود زمن البراءة والطفـولـة فتلتحم في داخلـه الحبيبـة والمدينـة، لتغـدو وجهين لعملـة واحدة:

ألاحظت أنك صرت دمشق
بكل بيارقها الأموية

ومصر.. بكل مساجدها الفاطمية
وصرت حصوننا.. وأكياس رمل
ورتلا طويلا من الشهداء
ألاحظت أنك صرت خلاصة كل النساء
وصرت الكتابة والأبجدية... (٣٧)

ومن هنا نستطيع أن نؤكد مع الدكتور بسام ساعي «أن الشاعر نزار من أبرز شعراء الوسط الذين استطاعوا رغم عدم اعتمادهم ايديولوجية معينة، ورفضهم الوقوف على منابر عقائدية محددة، أن يحققوا تواصلا مع الجمهور من خلال التعبير الصريح عن أزماتهم الوطنية والإحساس بواقعهم المأساوي»(٣٨).

فمن خلال رؤيته السياسية استطاع أن ينقل إلينا واقع البلاد العربية بكل مظاهرها التي باتت عليها بعد الحروب، فكانت تلك الرؤية مشوبة بالنبرة الحزينة على ذلك الواقع لأنه يعشق الأراضي العربية، ويعشق كل ذرة تراب فيها.

الهوامش

١ ـ انظر غالي شكري «شعرنا الحديث إلى أين» القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨، ص ١٤.

٢ ـ انظر خريستو نجم «النرجسية في أدب نزار قباني» بيروت، دار الرائد العربي، ط ١، ١٩٨٣، ص ١١٤.

٣ ـ نزار قباني «عن الشعر والجنس والثورة» بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٧٢، ص ٥٠.

٤ ـ راجع مقالتنا «معالم النفس عند نزار قباني ماتزال تتفجر» السراج، العدد السابع والثلاثون، كانون الثاني ١٩٩٥، ص ٥٦.

٥ ـ نزار قباني «مئة رسالة حب» بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١٢، ١٩٨٢، ص ١١١٢.

٦ ـ نزار قباني «قصتي مع الشعر» بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٧٣، ص ١٠.

٧ ـ خريستو نجم، مرجع سابق، ص ٢٤٩.

٨ ـ نزار قباني «لا غالب إلا الحب» بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٩٨.

٩ ـ خريستو نجم، مرجع سابق، ص ٢٩٠.

١٠ ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة «ترصيع بالذهب على سيف دمشقي»، جـ ٣، بيروت، منشورات نزار قباني، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٤٣٢ ـ ٤٣٣.

١١ ـ الأعمال السياسية الكاملة «ياست الدنيا يابيروت» ص ٥٨٤ وما بعدها.

١٢ ـ انظر د. ماهر حسن فهمي، «الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث»، القاهرة، مطبعة الجبلاوي، ١٨٠.

١٣ ـ نزار قباني «الأعمال الشعرية الكاملة قطتي الشامية»، جـ ١، بيروت، دار الكتب، ط ٢، ١٩٧٣، ص ٦٦٩.

١٤ ـ نزار قباني «هكذا أكتب تاريخ النساء» بيروت، منشورات نزار قباني، ط ٥. ١٩٨٩، ص ٤٦.

١٥ ـ خريستو نجم، مرجع سابق، ص ٤٠٨.

١٦ ـ محيي الدين صبحي «مطارحات في فن القول» دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٨، ص ١٦٥.

١٧ ـ نزار قباني «ما هو الشعر»

بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٨١، ص ١٨٣.
١٨ ـ نفسه، ص ٨٨.
١٩ ـ نزار قباني «أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء» بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٩٣، ص ١٢١.
٢٠ ـ نزار قباني «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» بيروت، منشورات نزار قباني، ط ٣، ص ١٩٨٩، ص ٧٨.
٢١ ـ الأعمال الشعرية الكاملة «حبيبتي» ص ٥٠١.
٢٢ ـ نفسه «يوميات امرأة لا مبالية» ص ٦١٠.
٢٣ ـ خريستو نجم، مرجع سابق، ص ١٣٣.
٢٤ ـ انظر علي المصري «رحلة شوق مع نزار قباني» دمشق، دار الكتاب العربي، ١٩٧٧، ص ١٣٧.
٢٥ ـ محيي الدين صبحي، مرجع سابق، ص ١٠٣.
٢٦ ـ الأعمال الشعرية الكاملة «القصيدة المتوحشة» ص ٦٥٥.
٢٧ ـ علي المصري، مرجع سابق، ص ١٣٢.
٢٨ ـ نزار قباني «تزوجتك أيتها الحرية» بيروت، منشورات نزار قباني، ط ١، ١٩٨٨، ص ٨٢.
٢٩ ـ نزار قباني «الشعر قنديل أخضر» بيروت، منشورات المكتب التجاري، ط ١، ١٩٦٣، ص ١٦٩.
٣٠ ـ الأعمال السياسية الكاملة «مواويل دمشقية إلى قمر بغداد» ص ٥١٠.
٣١ ـ نفسه، «إليه في يوم ميلاده» ص ٣٨٧ ـ ٣٨٨.
٣٢ ـ نزار قباني «هكذا أكتب تاريخ النساء» ص ٨٤.
٣٣ ـ الأعمال السياسية الكاملة «إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار» ص ٦٢٧ ـ ٦٢٨.
٣٤ ـ نفسه «القدس» ص ١٦٢.
٣٥ ـ انظر د. أحمد بسام ساعي «حركة الشعر الحديث في سورية» دمشق، دار المأمون للتراث، ط ١، ١٩٧٨، ص ٤٨٠.
٣٦ ـ الأعمال السياسية الكاملة، «القدس» ص ١٦١.
٣٧ ـ المصدر السابق «ملاحظات في زمن الحب والحرب» ص ٤٦٣.
٣٨ ـ انظر د. أحمد بسام ساعي، مرجع سابق، ص ٤٢١.

عبد الله سنان

○ فاضل خلف

مغني الشعب مناهل فنه

لقد أجمع القدامى من النقاد على أن الفنان من بيئته، ما هو إلا نبرات هامة من صوت قوي أو ومضة راقصة من قرص يتوهج نورا.. وهو مرتبط بها وملتصق بقوة لا يملك الفكاك منها وليس له محيد عنها فهناك أواصر غير مرئية تشده لينزل مقيدا بأحكام بيئية.. أو أن هذا الفن ينعطف إلى البيئة منجذبا بغير مشيئة..

بيد أن المحدثين من النقاد رأوا غير ذلك وقالوا إن هناك طبقة ممتازة من الفنانين والشعراء أخذوا على عاتقهم توجيه الفنون وتجديد شباب الآداب متميزة بقوة الايجاد الفني والابتكار الأدبي لما لها من قوة فكرية يؤازرها وجدان ثر العاطفة ومن ثم تمردوا على الظروف البيئية وقالوا محال أن يصبح فننا الصادر عن وجودنا صدى لأصوات لا نؤمن بها فنحن لا نؤمن بغير أنفسنا ولذا ترى أننا محكومون بهذا الإيمان ولا نستجيب لغير هواتفه.. وعندما سئل عبد الله سنان عما يردده النقاد المحدثون بخصوص هذا التمرد على بيئة الشاعر أجاب بأنه لا يفعل هذا سوى الشاعر المأخوذ بلفحة من الكبرياء على الرغم مما به من فاقة واصفرار وجه من الجوع ثم ذكر أبياتا عن ذوي الكبرياء يقول فيها:

متعجــرف دون البشر
فــوق البسيطــة محتقــر

إلى قوله:

ومســاوىء الأخــلاق تب
دو في الخبيــث مــن البشر
فــالله يصرف من يشــا
ء لما يشــاء كما أمــر
صرف الــذبــابــة للقما
مــة والفــراشــة للــزهــر
هــذي تــرفــرف بــالجنــا
ح على اللــذيــذ من الثمــر
وتحوم تلــك على المزا
بـل في طنين مستمــر

ثم أضاف: ومثل هذا الشاعر ترى الكثير ممن نفضوا أيديهم من الناس جميعا وأصموا آذانهم عن كل صوت يدوي وأطبقوا أجفانهم عن كل نور يومض من حولهم وعاشوا معتزلين الناس ترى منهم صنفا وهو أشرهم، فقد يتحين الفرصة لينهش بنابه في عرض من يعتقد أنه سبب بؤسه حتى ولو كان المجتمع نفسه لا يهمه ان كان مثاليا أو على النقيض من ذلك، وكل الأصناف يجمعها سبيل واحد هو سبيل المتمردين ومثل هؤلاء لا يبالون برأي مجتمعهم فيهم، فبما قالوه خلعوا أنفسهم عن مجتمعهم وإذا حانت الفرصة لأي منهم أن يلقي شعرا في مناسبة من المناسبات فهو يضحك أكثر مما يؤثر، وهم بانخلاعهم أشبه بالشعراء الصعاليك في الزمن القديم أمثال «تأبط شرا» و«الشنفرى» و«عمر بن براق» وبـ [الشاعر المصري عبد الحميد الديب] في العصر الحديث الذي جاء في شعره أسيرا للأنا لديه وسلك طريق الفسق والاستهتار حتى آخر حياته القصيرة وها هو بيت له مشهور يقول فيه:

أيُعفيك من دمعي نفورك من ذنبي
دع الذنب يحصيه ويغفره ربي

****

إن شاعرنا عبد الله سنان لم يصرخ كالشاعر المصري عبد الحميد الديب من جروح تنزف دما في ذاته البائسة إنما جاءت صرخاته تولول أسى وتقطر دمعا عن طريح فراش انحله المرض وأذابت جسمه السقام، إذن فالشاعر المتمرد على بيئته يصرخ ويبكي من أجل نفسه الجائعة أما الشاعر الذي هو مرآة صادقة

لعصره وبيئته فيصرخ من أجل الإنسانية ليس في مجتمعه فقط بل في كل أنحاء المعمورة.. إن الشاعر المتمرد على مجتمعه وبيئته يرسم طرق التسكع للمتسكعين، لأنه متسكع مثلهم أما شاعر الشعب عبد الله سنان ينعتهم بأنهم نفايات متسكعة ويقول فيهم:

إلى مَ نبارك المتسكعينا
فقد ضاقت صدور المصلحينا
إلى م وهذه الحشرات تبقى
وتنخر تلكم الديدان فينا

إلى قوله:

سلوهم انهم يا قوم أدرى
بنكصهم عن المتوثبينا
سلوهم ما الذي عملوا
لخير البلاد وما الذي هم منتجونا
وماذا أوجدوا لعلو أوطا
نهم ان كان فيهم صالحونا
فان لم تصرفوهم عن
شرور البطالة صيرتهم مجرمينا
ففي توجيههم خير وأمن
وفي إرشادهم درع يقينا
وإلا فالسلام على السجايا
الحميدة والأباة الخيرينا

****

والشاعر المصري عبد الحميد الديب له رأي في الرقص أثار قريحة شاعرنا عبد الله سنان، يقول «الديب» وهو شاعر البؤس:

عربَدَ الحُسنُ فجنَّ السامرُ
وعرا السمَّارَ أنسٌ غامرُ
رقصت أم زلزلت من رقصها
كل قلب فهو ناء حاضر
الشيوخ القُعدُ استجلبوا بها
كل حسن، والشباب الباكر
ذلك الرقص صلاةٌ وهدى
ودعاء مستجاب طاهر

ويد تستلهم الله التقى
وفؤاد بالأماني عامر

****

ويقول «عبد الله سنان» شاعر الشعب:

الرقص فن لا جدال
هو والموسيقى والموال
في الحرب في الطرب الرفيع
وفي انتصارات النضال
فليقتصر دون البنا
ت القاصرات على المثال
إني أرى رقص الفتا
ة جريمة بين الرجال
بترنح وتمايل
وتعود ترجف باعتدال
والذئب يرصد خلفها
والذئب يفترس الغزال
لا تتركوا لفتاتكم
في كل طارئة مجال
إن الفتاة بريئة
والرقص يوردها الوبال
سيجرها نحو السقوط
فلا تجار ولا تقال
فتجنبوا إرغامها
فعواقب الفسق الزوال

****

والآن آن أن نستعرض مناهل فن عبد الله سنان فنقول كما علمنا من حياته انه أول ما حفظ في طفولته جزءا يسيرا من القرآن الكريم في أحد (الكتاتيب) ورغم ذلك انطبعت أساليبه الرائعة وإعجازه البلاغي في نفسه فتدرب على كيفية إبراز المعنى النافر في رشاقة لفظية أنيقة وليس من منكر لما تؤثر به بلاغته، أقصد بلاغة القرآن ونهجه العالي في شعره تأثيرا ملحوظا له القدرة على الإشعاع ولهذا لاحظ عليه أكثر المحيطين به انه إذا ارتجل

الحديث فكأنه يفرغه من الذاكرة في أوعية السمع لدى سامعيه، ولعل هذين البيتين يؤكدان للقارئ تأثير القرآن في شعره:

فالله قال آية
في سور مكرمة
(المال والبنون زينة الحياة) فاعلمه

وفي أدعيته على لسان الفنان الراحل «معجب الدوسري»:

ولكنَّ لي أمـــلا واحـــدا
بمن في كل أمـــر مهـــاب
هـــو اللـــه ربي ولا غيره
إذا ما دعاه المصاب استجاب
هـو القـادر القاهـر الفـاتح
القـرآن العظيم بـأم الكتـاب
يحقق بعـــد الشقـاء الطـــو
يل أمنية لم تكن بـالحساب
ألم ينج أيـــوب من سقمـــه
ورد لـــه أهلـــه إذا أنـــاب
وأخرج ذا النـون من حـوته
وأرجع يوسف بعـد الغياب
قـــديـــر على أن يمن علي
ويجعلهـا دعـوة تستجـاب
ويمنحني من لـدنه الشفـاء
فما سأل اللـه عبـد وخـاب

****

اعتمد الشـاعـر بعد تـركـه المدرسـة الأحمدية على تثقيف نفسـه بنفسه فعكف على دراسة كليلة ودمنة ويلاحظ ذلك من ذكره «شتربه» في قصيدة «شتربه»:

إن في وجه (السلوقيّ) للنحس مجلبه
لو رآه (كليلة) ظنه الثور (شتربه)

***

وأدمن قـراءة المعلقـات السبع بـدليل فكـاهيتـه التي صـاغهـا على نسق معلقـة امـرئ القيس وسماهـــا معلقـة «امـرء العيش» وقال فيها:

قفا نبك من ذكرى خروف ومنزل
لأهل الندى شرقي بيت ابن مندلي
خروف تكنيـه إذا ما رأيتـه
كما أوهمونا بـ (الخروف المسلسل)

***

وأكب على بـــردة البـــوصيري حتى استظهرها كاملـة ومن ميعته حتى غيبته لم يدع مجلدات تاج العروس التي ظفرت منه ببيتين يقول فيهما:

تـــاج العـــروس أعـــز
إكليـل على رأس اللغـــــه
مـــا زال من ينبـــوعـــه
الظمآن ينهـل أبلغـــــــه

***

ولم تشـد الشاعـر مجالس النحـويين بقـدر مـا كـانـت تسـاهـره كتب التراث الشعري وكان كما يقول الشاعر الحديث «أحمد عبد المعطي حجازي»:

ثم أمضي، أسهر الليل إلى ديوان شعر
«يا فؤادي رحم الله الهوى
كان صرحا من خيال.. فهوى
اسقني، واشرب على أطلاله
وارو عني طالما الدمع روى»
كنت أهوى هؤلاء الشعراء
أرتوي من دمعهم كل مساء
أتغنى معهم بالمستحيل

وقـد كشف عبـد اللـــه سنـان عن سر عـزوفـه عن النحو في إحـدى مُلحـه التي أسماها (زيد وعمرو) والتي قال فَيهَا:

وخل صـدوق لـديه انتبـاه
بكل طـريف حبـاه الإلـــه
أديب أريـب لــــه فطنـــة
يحدثنـا عن ثقـاة الـــرواه
روى أن ملكـا لـه سطـــوة
ومجد عظيم وعـــز وجـــاه
وكـان اسمــه يـوم ذاك كما
رووا عنه (داود) يخشى حماه

وكــان لــه خــادمــان قــد
استطابــا المقام ونــالا رضاه
ينـــاديهما ذاك زيـــدا وذا
ك عمــروا لما رامــه وابتغــاه
وذات مســاء قبيل الــرقــاد
دعا عمــرو ابليس فيما نواه
وقــال انتــويت كــذا وكــذا
فماذا تقــول ومـــاذا تــراه
فحبــــــذ إبليـس آراءه
وصــوب مــا قــالــه وارتــآه
وقد ســولت نفس عمــرو له
ليسرق (واو) مليك رعــــاه
ولم يـــدر أن سيعـــاقبــه
على ســوء مــا فــرطتــه يــداه
ففتــــــش عــــن واوه
بأسماء من حــوله في الغــداه
فأبصره باسم عمرو كأحدب
تحت كهف يخاف الــرمـــاه
فأصبــح لصـــا يعــاقب
بالعصي انتقاما على ما جناه
وسلط زيــــد على ضربــــه
وأوكل أمـــرهما للنحـــاه
وأصبح بين الـــورى عبرة
لمعتبرهـــا طــوال الحيــاة
فــــلا تــركنن إلى النحـــو
بــالسليقـــة أسهل شيء أراه
ودع عنك زيــدا وعمــرا لــدى
النحـــاة ليضرب كل أخـــاه

***

كما اطلع عبد اللــه سنان على الكثير من أمثال العرب وحفظ معظمها بدليل شطرة البيت التي قال فيها:

(أشأم من طويس) بالإضافة إلى ثقافته المتنوعــة التي كان يستوعبهــا من وسائل الإعلام ومن كتب التاريخ إذ كان له شغف مــولع بالتــاريخ ولهذا أصبح طبيعيــا أن يمازج بين ثقافة العصر وبين مخزونه من التراث فلننظر مثــلا كيف صـــاغ قصيدة (يلاعبها) بإبداعه المشهود:

يـــلاعبهـــا في كفـــه وتـــلاعبـــه
أغن غضيض الطرف لم يبد شاربه

لاحظ أنـــه جـــاء بصــورة وصفيـــة (نــواسيــة) كــان كثيرا مــا يستعملهــا في وصف (الشطار)

إلى أن قال:

لقـد راح يــرمينــا بأهــداب عينــه
وبين الحنايــا الناحــلات مضاربــه

أما هذه فهي صورة عصرية وبهذا نجد شاعرنــا يضرب بجذوره في أعماق الماضي البعيد ثــم يتعهد ريها من روافــد عصرية فتأتي أثمارها بمذاق عصري ثم تبدو آثار الهيمنــة التراثية عليــه فتكون النتيجــة أن يقف من الشعر الحديث أو بالمعنى الأصح من قصيدة النثر موقعا يقول فيه:

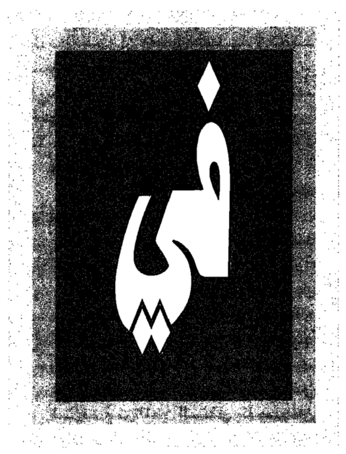
قالوا نظمت الشعــر قلت نظمته
دررا كأمثــال العقود ينضــد
قالــوا لقد مل الــورى ترداده
وعن القــريض الحر لم يترددوا
قلت المجــالس لا تــدار بغيره
وهل الطعام بغير ملح يزرد
قالوا وقد جاءوا بشعر هُلهلت
أوزانـــه ومن الجمال مجرد
ماذا تــرى بالشعــر هذا إنــه
شعــر قــوي السبك لا يتقيـد
فأجبتهم شعــر كهــذا لم يكن
متقبلا ويمــوت ساعة يــولد
لا أنت معترف بـــه كـــلا ولا
الشعر المقفى بالكيــان يؤكد
لا أستسيغ سماع حرف واحد
فــالذهن عنــد سماعه يتبلــد
فــإذا تلي فكــأننـــي في مــأتــم
متقطب متجهــم متجمـــــد
وإذا تلي الشعــر المقفى خلتني
غصنا بأنفــاس الصبا يتأود

عجزوا عن الشعر المقفى فادعوا
ان المهلهل شعلة لا تخمد
زعموه كالطيور محلقا
ومع الليالي كلما تتجدد
ولقد نسوا أن القوافي أصبحت
كالراسيات على البلا تتمرد
والشعر ما هز العواطف نظمه
ويثير في البطل الحماس ويوقد
فاصرف عن الشعر الحديث فإنه
شعر ولا شعر يهز فينشد

***

وبهذا أستطيع أن أقول لما لمسته من صدق الشاعر فنيا ان شاعرنا رحمه الله كان موهوبا مطبوعا رزقه الله رحب وجدان يتسع لأحاسيس البشر فيصب على كل إحساس خارج عن نطاقه الداخلي غرفة من المعين الذي يتفجر من أحاسيسه الخاصة.. وجدان تتفاعل فيه حشود البيان ولا تنفصل عنه إلا في هيئة قريض بارع..

***



ذكرى مالك حداد

بقلم: د. أبو العيد دودو

تعود معرفتي بالمرحوم مالك حداد إلى سنة ١٩٦٩، وهي السنة التي كنت قد عدت فيها من النمسا إلى الوطن، فكنت أزوره في مركز عمله بالإدارة الثقافية بوزارة الإعلام والثقافة آنئذ، وكان ذلك بطلب منه، حين كان يعلم بوجودي في الوزارة أو بطلب من صديقي المرحوم عبد الفتاح خليفة، الذي كنت أذهب لزيارته بموجب الصداقة أو في إطار النشاط الثقافي، الذي كانت تقوم به إدارته داخل الوطن وخارجه، فكنا نذهب إليه لتناول فنجان من القهوة في مكتبه.

وكنت طبعا قد قرأت لـه في أيام الغربة بعض كتبه، وقرأت بشكل خاص ما كتبه عنه الباحث الألماني المتخصص في شئون المغرب العربي فيرنر بلوم Werner Blum في كتابه «الأدب الجزائري الحديث»، الذي كان قد نشره عام ١٩٥٩، وكان قد انطبع في ذهني قوله عنه: «مهما كانت قرابة مالك من كاتب ياسين، فإنه يختلف عنه في ثقته الغضة المفعمة أملا وفي تفاؤله، الذي لا يعبأ بشيء.. وأبطاله شخصيات تتسم بالاستقامة والبساطة، والصراحة والصفاء مثل المؤلف نفسه».

مالك حداد واللغة

كان ذلك في ذهني عندما وقع نظري عليه لأول مرة. أذكر أنه شد على يدي بقوة، ودفعني برفق نحو الكرسي القريب منه لأجلس فوقه، وهو يرحب بي بكلمات، عبرت عنها نظراته أكثر مما عبرت عنها كلماته المرتبكة بالفرنسية. وجلسنا دون أن نتحدث كثيرا فلا أنا كنت قادرا على أن أتحدث معه حديثا ثقافيا بمعارفي الفرنسية، خاصة أنني كنت لأزال ممتلئا باللغة الألمانية ونبراتها الخاصة، وكنت قد انقطعت عن استعمال الفرنسية منذ ما يقرب من عشرين سنة، فكانت كل كلمة أجنبية تدفعني إلى الحديث بالألمانية إجابة وتساؤلا، ولا هو كان من جهته قادرا على إجراء حديث عادي بالعربية في أي مستوى من مستويات الثقافة. ومع ذلك فقد شعرت في ذلك الحين أن ما تعبر عنه ملامحه من رقة وطيبة وأناقة شاعرية، وما تعبر عنه نظراته من مودة ومحبة وألفة لا تحتاج إلى لغة. كانت لعواطفه، التي كان يحاول أن يشعر بها جليسه، لغتها الخاصة، ولعلها كانت تمثل ذلك الجزء من شاعريته، الذي يتخذه عوضا عن اللغة حين يشعر بعجزه اللغوي في مجال التواصل والمعاملة، فكان يحب مواطنيه بلا لغة، ويحاور العرب بلا لغة أيضا.. هو العربي الأصيل، الذي قال في رواية «التلميذ والدرس»: لقد أودعت قلبي شارعا يسكنه العرب! وكثيرا ما كان هذا الحوار يصبح أكثر عمقا حين تنتابه الدموع، وتحمله على أن يهتف بالفرنسية، وعيناه مخضلتان: «لكم تبدو لي الآن مأساتي بعيدة الغور! فهأنذا أقف أمام الناس وقد شل العي لساني، فلا أعرف كيف أتفاهم معهم». لكم كان يود أن يكون البكاء في عين أخرى غير عينه الدامعة هذه! لغة الأم، وهي لغة القلب الأصيل أيضا ولا يمكن أن تكون غير ذلك في كل الظروف الطبيعية تحتاج إلى ألفاظ وكلمات، لم يكن يملكها، كلمات ذات مذاق خاص، وزخم أخص، تجسم عراقة النسب، ورابطة القرابة المتحضرة!

كان قد عبر عن مأساته اللغوية هذه أكثر من مرة، لعل أقربها إلى الذهن قوله في أيام غربته المبدعة: «تقوم اللغة الفرنسية حاجزا بيني وبين وطني بصورة أقوى وأشد من حاجز البحر الأبيض المتوسط.. ولكم أنا عاجز عن التعبير بالعربية عما أنا شاعر به بالعربية.. إن الفرنسية لهي منفاي..وقوله: «لو كنت أعرف الغناء لتكلمت العربية»، وكذلك كلمته في الرد على من قال: «إن كلمة الجزائر يمكن أن تقال بالصينية أيضا»، حيث هتف مالك حداد قائلا: «أجل، تلك مأساة اللغة!» لقد كانت لغة الأم تعيش في وجدانه، وتسري في دمه، وقد تحولت إلى حب خالص

صاف، لا يعرف كلماتها إلا في صور من الأحلام الحزينة المنغومة. ولهذا كتب إلى أبيه في وطن الغضب:

أبي، أبي،
لماذا حرمتني، يا أبي،
تلك الموسيقى، التي
نُسجت من لحمي ودمي؟
أنظُر إلى ابنك،
إنه يُلقن كيف يقول
بلغة غريبة،
تلك الكلمات العذبة،
التي حفظها أيام
كان فتى راعيا!

كانت مأساته في لسانه، وإنها لمأساة أن يحُرم العندليب من لسانه! فقد كانت هذه المأساة شديدة الوطأة عليه، أفقدته برنسه، وبندقيته، وقلمه، وأفقدته حتى طريقة النطق باسمه بلغة الورد والزهر والبهار، لغة الياسمين والنرجس والبنفسج! فكان يستعمل الفرنسية، ولكنه كان يستعملها، كما يقول فيرنر بلوم، لمناجاة مواطنيه. هو يناجيهم إذن بلغة جرحه، وهذا الجرح مشترك بينه وبين كل من يستجيب لشعوره به. هذا الجرح، الذي لم يعبر عنه أحد بشكل أفضل مما عبر عنه صديقه الشاعر العربي الكبير سليمان العيسى، حين قال عنه في ديوانه «صلاة.. لأرض الثورة».

نحن يا مالك جرحُ
قريتي مثل قُسنطينة جرحُ
أبدا في دمنا منه أعاصيرُ، ولفحُ
أبدا يصرخُ في أعماق أرضي
قوتُه نبضُك في النزعِ، ونبضي
يقظتي فيه احتراقاتٌ، وغمضي
أبدا أطعمه، يأسي، وأشعاري، وناري
أبدا أسقيه ثاري
وأغذيه دماري
وأغني أبدا للريح، للموت، انتصاري.

كان منفاه في الفرنسية يجعله، على حد تعبيره، أكثر يُتما من ليلة غاب عنها القمر.

وحين استقل وطنه، وتحول غضبه إلى فرحة صامتة، هتفت أعماقه بما كان قد هتف به بطل روايته «التلميذ والدرس» قائلة:

الصمتُ هو صديقي،
الموتُ هو صديقي

وسكت ليعبر عن كل ما تزخر به أعماقه الشاعرة من عواطف ومشاعر وأحاسيس من خلال النظرة الأليفة الودود. فقد انتهت مهمته كاتبا باللغة الفرنسية، وليس هناك من أدب يكتب بغير العربية، بغير اللغة الأم في ظل الدولة الجزائرية المستقلة! كان هذا ما اقتنع به وأداه على أحسن ما يكون الأداء.. اتجاها وسلوكا حتى آخر يوم من أيام حياته! وقد حدثني مرة أنه بسبب وضع كتاب أدبي، عنوانه: «أدب من أجل لاشيء!»، ولا أعرف شيئا عما آل إليه أمر هذا الكتاب.

مالك حداد والحرية

كان مالك حداد يرى أن الحرية، حرية الشعب، لا تعطى، وإنما تؤخذ بالقوة، ولذلك تسيل الدماء من أجلها، وتزهق الأرواح في سبيلها. وهذه الحقيقة هي التي تجعل الإنسان يبحث عن معناها ومفهومها في عزيمة الثائر، وابتسامة البطل الأبي، الذي يتحمل العذاب ويرتضي الموت لنفسه، وفي تحدي المرأة المناضلة، وفي صمود الأنثى المنكوبة في جسدها وشرفها، ولا يبحث عنها في المعاجم اللغوية، ولا في الكتب الفلسفية،

فكل ضحية من ضحايا الحرية تجسم المعنى الحقيقي للحرية.. وتعني طرد كل أجنبي دخيل يعبث بكرامة الوطن، وعزته ومقومات حضارته. وكان يرى أن تحرير وطنه الجزائر يعني تقديمها هدية إلى العروبة، بل تقديمها هدية إلى العالم كله انتماء وسندا، لأن معناها يصبح حينئذ مساويا لمعنى الحرية الطليقة في حدود ما تسمح به إنسانية الإنسان!

على أن معنى الحرية لا يتوقف في مفهومه عند هذا الحد، فهي تعني أيضا أن يظهر الإنسان عاطفته لمن يريد حين يريد، وأن يكتب خاصة حين يحلو له أن يكتب، دون رقابة ذاتية أو خارجية، سواء نشر ذلك أم لم ينشر، وأن تكون له الحرية الكاملة في أن يعبر عن أفكاره وآرائه على أن يحترم ضرورة ما للآخرين من آراء وأفكار. وإذا ما هو اضطر في يوم من الأيام إلى إتلاف ما كتبه، فذلك يعني أن قيم الإنسان الروحية قد أصبحت مهددة بخطر جسيم. وتكمن الحرية على الوجه الأخص في «ألا نخاف، في ألا ينتابنا الخوف على أبينا وأمنا وزوجنا وأولادنا، ألا نخاف من أن نقول ما نعتقده أنه حق. فالحرية في النهاية هي حق الإنسان في أن يتمتع بنواياه الحسنة. «ويواصل حديثه على لسان مواطنيه معبرا عن مدى الخوف، الذي عاشوه وخبروه طيلة سنوات عديدة من القمع والعذاب والشقاء، جعلت حب الحرية يتأصل في أعماقهم، قائلا: «لم يكن هناك من فرق بيننا وبين من ينتظر ساعته الأخيرة. فنحن أبناء الخوف. ومن ينشأ في أحضان الخوف لابد أن يحب الحرية». ووظيفة الحرية أن تخدم الإنسان، وهي ليست حقا فحسب، وإنما هي واجب، على أن يكون ذلك في إطار الحوار الإنساني فوق أرضية ندية بالمودة والإخاء! هذا لأن مالك حداد كان دائما يناجي الآخرين عن بعد حينا، ويحاورهم عن قرب حينا آخر، ولم يكن يبعدهم عن فكره إطلاقا. حتى إذا ما هو ابتعد عنهم، فإنه كان قريبا منهم كل القرب، وكان يجد في ذلك عزاءه الوحيد عن هذا البعد.

وكان من حقه أن يطالبهم بالمثل، وقد فعل ذلك فعلا. فهو يقول على لسان بطله في رواية التلميذ والدرس: «أنا لا أحب أن يفكر الناس فيّ في المناسبات الكبرى فقط، أنا أفكر في الآخرين كل يوم.. أفكر دائما في الآخرين. ولست أعلم ما إذا كانت إنسانيتي تبلغ حدا لا تبلغه صداقتي الصامتة، ولكني أؤمن مع ذلك أنني أحب الآخرين بإخلاص». ولعل روحه الشاعرة النقية الطاهرة لاتني تعتب علينا ــ نحن الآخرين، أعني المعربين انتماء ولغة وروحا ــ لأننا لا نفكر فيه إلا في المناسبات الكبرى بالذات، وقد نقصر ذلك على ذكراه وحدها! أما الآخرون ـ غيرنا ـ فقلوبهم لا تتسع لذكره بخير في معظم الأحيان، لا كتابة عنه ولا إحياء لذكراه. ولعله كان يتوقع ذلك منهم، ومن ثم قال عنهم على لسان بطل الرواية المذكورة آنفا: «أعرف جزائريين سعداء، لأنهم فقدوا الذاكرة»، ومن بين دواعي سعادتهم إهمالهم له! وذنبه كل ذنبه عندهم أنه رفض الكتابة بلغة غيره، وعبر عن شوقه إلى لغة أمه، ومات في ٢ يونية من عام ١٩٧٨ وحرقة الشوق إليها لا تفارق نظراته ولا ملامحه ولا وجدانه!.

مالك حداد والتاريخ

قد يكون مالك حداد، من بين الكتّاب

الجزائريين، الكاتب الوحيد، الذي كان يعيش التاريخ بعمق أكبر، فكان التاريخ حاضرا في ذهنه بصورة متواصلة. كان يكتب رواياته وأشعاره والتاريخ أمام ناظريه، ولكنه كان له مفهومه الخاص للتاريخ. كان يرفض التاريخ الرسمي ويقول عنه: «أنا أمقت التاريخ، لأن التاريخ يعقد كل شيء. فالسياسة تحاول كطفلة صغيرة لعوب أن تجره من أنفه، ولكن التاريخ ليس من صنع البشر. وهو لا يحتاج إلى من يريه وجهته. أنا مقتنع بأنه كان سيوجد ولو لم يوجد البشر كزهرة تبتسم وتتألم، ولكنها على أي حال تنمو وتستطيع أن توجد دون أن يوجد البستاني».

على أنه عبر عن هذا الرفض للتاريخ بصورة مغايرة في مكان آخر، فقال: «ولقد قلت في كتبي إننا لا نملك الوقت لدراسة التاريخ، لأننا نعيش التاريخ، ولأننا كنا نحن التاريخ، وقلت.. إن علينا أن نقضي على الشقاء!»

لقد كان مالك حداد يشعر أن التاريخ هو تاريخ شقاء شعبه، التاريخ هو شعبه بكامله، وما التاريخ إلا حدث. لقد كان حدثا عنده، حين كتب عن صديق له:

مات صديقي على غناء القيثار
وغناء القمح
فيألها من ميتة!
كان في ريعان شبابه
كان جزائريا
لقد كتب لي تاريخي
كان غناؤه أحسن من غناء القمح.

وكان حداد يرى تاريخ الوطن كله مُلخصا في كلمة واحدة، امتدت معه آمادا وآمادا طويلة، ولم تصل بعد مشارف النهاية! فعندما سمع بطل التلميذ والدرس فتاته تقول:

ـ أنا شقية جدا

صاح:

ــ كنت في انتظار هذه الكلمة، لأنها وحدها تُلخص تاريخ الوطن.

حتى بلابل الوطن لا تستطيع أن تسلم من الشقاء، فقد قال عنها في رواية «رصيف الأزهار لا يجيب»: «إن البلابل، التي تعودت أن تصدح بأغانيها، لتهز مشاعرنا، كما تهز مشاعرنا أيضا البلابل، التي تلتزم الصمت، لأنها جميعها شقية!»، وهو يتصور الشقاء هنا بلون البنفسج!

ولا ريب أن إحساسه المبكر بشقاء شعبه، وتعاسة وطنه، هو الذي جعله يطلق على ديوانه عنوان «الشقاء في خطر»، ويتحدث في روايته الأولى «سأهبك غزالة» عن العناكب، التي تنسج الشقاء في صبر، وعن الشقاء الذي يتجسد ليطوف مع مطلع قمر في بداية كل شهر. ولم يكن شاعرنا يكتفي بوضع التاريخ قبالته في لحظات الإبداع، وإنما كان يربط ولادته به، فكان يجيب حين يسأل عن تاريخ ميلاده.

ــ لقد ولدت في ٨ ماي، أيحتاج هذا التاريخ إلى تعريف؟

وشهر ماي هذا هو شهر الشر.. شهر لعين بين الشهور، وصفه في روايته «رصيف الأزهار لا يجيب» بأنه شهر من فصل الربيع الدامي، فيه نظمت طيور اللقلق ظروف رحيلها، ودارت الأرض بشكل غير طبيعي، وزمجرت الرعود غضبا، واخضلت عيون الرفاق:

شاهدتُ عيون رفاقي تُبللها الدموع
رفاقي، ناسجي العلم الوطني الكبير
علم الجزائر
وها هو الآن ينتصب كالريح القوية
شامخا واسعا.. كالتاريخ!

ولم يكن شهر جويلية عنده شهر الفرحة، فرحة الحصاد وبهجته، وإنما كان عملية احتلال وإنزال لقوة أجنبية غاصبة في عام ١٨٣٠. كانت حرارة الإحساس بهذا التاريخ تدفعه إلى أن يخاطب الشاعر الجزائري في لحظة استسلامه للهدوء والراحة والحلم قائلا له:

«إنك لتدع التاريخ يدفعُك ويُسيرك
في حين أن وضع الوطن يدعوك
إلى أن تكون أنت المسيِّر للتاريخ
وهو حق لك
ليس لأحد أن ينازعك فيه.

وقد عبر عن هذا الموقف السلبي بطريقة أخرى، فقال: «المأساة الحقيقية أن الشقاء يجعلنا أذكياء أكثر مما يجعلنا نقبل على النشاط والحركة، ومع ذلك فإن الشقاء يبدع الشعر على طريقته!»

ولعل أبلغ كلمة وصف بها جيله، جيل الدماء والدموع، ذلك الجيل الذي بُعث يوم ٨ ماي، هي قوله: «إن هذا الجيل لحزين كحارس ليلي!»

مالك حداد والكلمة الأثيرة

بعد أن تم انتخابنا سنة ١٩٧٤ أعضاء في إدارة اتحاد الكتّاب، ازددت قربا نوعا ما من المرحوم مالك حداد، بمعنى أنني كنت ألتقي به في أحيان كثيرة، سواء في قاعة الاجتماعات أو في مكتبه، بوصفه أمينا عاما للاتحاد، على أن هذا الاقتراب لم يصل إلى حد تبادل الزيارات، والمكالمات الهاتفية خارج مواعيد العمل في الاتحاد، ولربما يعود ذلك إلى أن وجوده بيننا، وكان معظمنا من المعربين، ثم وجوده على رأس الاتحاد، كانا يشعرانه بأنه لم يكن في مكانه المناسب، بحيث كانت تتنازعه، فيما بدا لي وقتئذ، رغبتان، كلتاهما لها ما يبررها، هما رغبة الانطواء في صمت، ورغبة الفرار بعيدا عن جونا وعن كل ما يذكره بمنفاه اللغوي. ومع ذلك كان الاحترام بيننا متبادلا، تعبر عنه النظرة، كما سبق أن قلت، أكثر مما تعبر عنه الكلمة.

ولكن نظراته لم تبد لي أشد ألقا وأكثر إشعاعا مما بدت عليه في صبيحة ذلك اليوم، الذي جاء فيه مبكرا إلى مركز اتحاد الكتّاب بشارع ديدوش مراد، وبيده نسخ من كتاب له، كان قد صدر في تونس مترجما إلى العربية، وهو روايته «سأهبك غزالة». ولم يكد يستقر في مكتبه، حتى تناول نسخة من الكتاب، وطوى الصفحة الأولى والثانية منه، مع أن الصفحة الأولى كانت بيضاء، وكتب، وهو يبتسم ابتسامة مشرقة نيرة، في الصفحة الثالثة، التي تتوسطها كلمة من ستة أسطر، تتحدث عن حاجز اللغة الفرنسية ومنفاه فيها ـ كتب هذا الإهداء: إلى.. مع مودتي وتقديري. أخويا جدا. م. حداد»، وكتب في أسفل الصفحة «الجزائر ٢٣ مارس ١٩٧٤». كتب كل هذا بالفرنسية بطبيعة الحال، ولكم كنت في ذلك اليوم فخورا بحصولي على كتاب له في اللغة الأم هدية منه وبإمضائه، وكنت على يقين من أن ذلك قد أطفأ شيئا من شوقه إلى هذه اللغة وحرقته عليها. وحين شددت على يده شاكرا له هديته الثمينة بالنسبة إلي، ضغط على يدي بدوره، وقد عبر عن فرحته في هذه المرة بحركة متألقة من رأسه، وبابتسامة مشرقة من فمه!.

وقد جلب انتباهي في لغة المرحوم مالك حداد أنه كان يؤثر استعمال كلمة المستحيل في صورتها الأجنبية Absurd

كلما سمع أو لاحظ ما لا يقبله وعيه ولا ترضى به شاعريته، ولعل كلمة المستحيل، أو اللامعقول كما نقول اليوم، قد صاحبته في منفاه كله بحكم ما كان يسمعه عن مآسي وطنه، وازدادت دورانا على لسانه عندما استقر في وطنه.. بحكم ظروف الوطن الخاصة! وقد استعمل هذه الكلمة في عدة مناسبات، بقيت ثلاث منها عالقة بذهني بصورة واضحة إلى حد كبير.

أ ـ التقيت به ذات صباح في مدخل الاتحاد، فأخذ يحرك رأسه ويبتسم بمجرد أن رآني، وسألني بحيوية، وهو يحرك يمناه وكأنه يشكو:

ـ أتعرف المستحيل؟

وقبل أن أجيبه على سؤاله، واصل حديثه قائلا:

ـ لي جار، ولهذا الجار قصة. جاءنا اليوم موظف في شركة الغاز والكهرباء، وطلب منا أن ندفع أجرة الكهرباء في درج العمارة، ولكن جاري هذا رفض وقال: أفضل أن أشنق نفسي على أن أدفع ثمن ضوء الدرج. ألا ترى في هذا أمرا مستحيلا؟ إنسان يحب أن يموت حتى لا يدفع أجرة الكهرباء! أليس هذا هو المستحيل؟ إنه لكذلك!

ب ـ وجاء مرة إلى اتحاد الكتاب، والحزن يبدو على ملامحه، وعندما سألته عن ذلك، قال لي في ألم بليغ، والصفرة تعلو وجهه:

ـ تصور، لقد ضحك مني ابني صباح هذا اليوم. ضحك مني، لأن العربية لا تستقيم على لساني. قال لي: إن لساني يلتوي بها. هذا ما قاله لي. أليس من الشقاء أن يعيش المرء مثل هذه الأمور في جزائر حرة مستقلة؟ هذا أمر مؤلم وغير معقول.. غير معقول إطلاقا!

ج ـ وكانت المناسبة الثالثة تتصل بي شخصيا. فقد جئت ذات صباح باكر إلى إدارة الاتحاد، وأنا أحمل بيدي قفة، إذ كنا في ذلك الحين نعيش أزمة بطاطس وجزر ومواد غذائية أخرى، وكان علي أن أبحث عن شيء منها ـ إن كان لها وجود طبعا! ـ بعد انتهائي من عملي في مركز الاتحاد. وما أن بدأت أصعد الدرج، حتى وجدت المرحوم واقفا أمام قاعة المحاضرات. فهتف بي عندما رأى ما كان بيدي:

ـ قفة في اتحاد الكتّاب! قفة! هذا مستحيل.. مستحيل!

وحاولت أن أوضح له الأمر.. أن أقول له مثلا.. ابني الرضيع في حاجة إلى الجزر! ولكنه لم يستمع إلي، وصرخ مرة أخرى:

ـ قفة في اتحاد الكتّاب! شيء لا يصدق. غير معقول!

ومضى إلى مكتبه غاضبا، وقد اختفى من نظراته كل ما فيها من طيبة ومودة وألفة! ولكم كان ذلك من حقه! فقد جرحت القفة شاعريته في مكان، كان المفروض فيه أن يكون معبدا، أو شبه معبد على الأقل، للتناسق والجمال والانسجام والشاعرية. أما أنا فقد ابتسمت، وكانت ابتسامتي مصحوبة على نحو ما بفرحة داخلية، أرضت ما في طبيعتي من حب للمرح والنكتة، إذ خيل إلي أنه ـ في أعماقه ـ قد ساوى بيني وبين القفة.. فصارت القفة قفة ـ عضوا في اتحاد الكتّاب!

ولعل رؤيته لها ولي، وأنا أحملها فارغة، قد ذكرته بقوله ذات يوم:

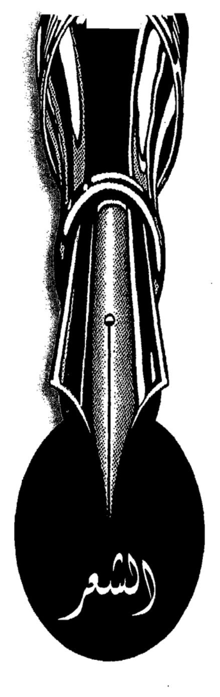
لقد خُلقتُ لأتحدث
إلى البنفسج الهادىء
وقد نسجتُ لحنا راقصا
فوق قميصٍ من الزهور!

لقد كان المرحوم مـاليك حداد متفائلا، كما أشـار إلى ذلك فيرنـر بلوم، ويخيل إلي أن روحه الشاعرة، التـي تطوف حولنا في ذكراه هذه، متفائلة أيضـا، وهي في انتظار اليوم، الـذي يستعيد فيه صـاحبها مجده ومكانته في اللغة، التي كـانت بالنسبة إليه الشـوق والحنين الأبـدي.. وكـانـت المستحيـل في دنيـاه! لقـد عبر مـواطنـه النوميـدي القديـم، أبوليـوس، صـاحـب رواية الحمار الذهبي الشـهيرة، عما يشبه الاعتذار عن الكتابة بـاللغة الأجنبية، التي اعتبرها حداد منفاه. لكن بعض معاصري حـداد مـن مواطنيـه يفخـرون بهذا كـل الفخر.. بلا عقدة! يفخرون بالكتابة باللغة الأجنبية.. كـالعبد يفخـر بما لسيده، على حد تعبير أبي حيان التوحيدي في بصائره وذخائره! وأنى لهم أن يعرفوا ما قاله هذا الأديب السيـد بلغته وفي لغتـه! أما مـالك، فروحـه، كما قلت، تنتظر ــ خاصـة بعد الـوعد الـذي قطعـه على نفسه في ذكـراه الأديب مرزاق بقطاش بترجمة كتـاباته ــ أن ترى أعمالـه في بنفسجيات اللغـة الأم، ومن حقها أن تنتظر ذلـك، أليس صاحبها هو القائل:

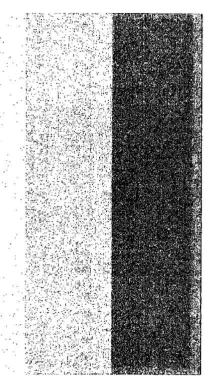
السماء صامتة،
ومع ذلك فإن طائر اللقلق الأخير
يؤكد لنا أن الغد سيكون جميلا،
وعلينا أن نُصدق طائر اللقلق

أليس هو القائل أيضا:
إنني أحلم بغد كالأساطير
فهـل يتحقـق حلمه هـذا، وتسعـد بـه روحه!؟

الجزائر ـ ٢١/٦/١٩٩٦



□ إفضاءات الملك الضليل	أحمد عبد الكريم
□فرار ثان	د. محمود الشلبي
□ الغائبون برنينهم وخشخشة مفاتيحهم	محمد عفيف الحسيني
□ كريستال	أحمد خميس
□ قصائد مختارة	داميان داميانوف ترجمة: ميخائيل عيد



إفضاءات الملك الضلّيل

● أحمد عبدالكريم / الجزائر

قفا نبك من سَوْرة الشاهد الأبدي

ونجهشُ من عوسج الليل

حين تنامى على كبدي

وتدلّى الهيامُ

هي الخمرُ مبتدأ للفيوضات

مفتتح للبكاء وللغامض السرُمديِّ

تبخترت السُّحب القزحيّة قربي

وما عمّدتني بنفسجة أو غَمامُ

أنا الملك المستقيل من التاج والمملكات

أميرُ الضّلالة،

فاتحة الشعراء إلى الطّللِ الشّجويِّ

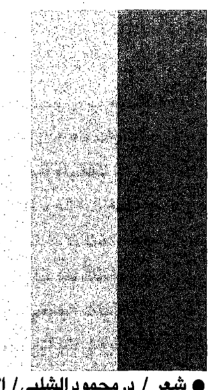
فيا نادل الحان

ماذا تبقى من العمر

حتى أفرّط في نكهة الأبنوسِ

وأركض خلفَ انحساري

سأفتضُ هذا المدى الدُنجواني
أدمن كل الصّهيل البدائي والجسدي
وأترك للشعراء غبار الشوارع بعدي
ومائدة من ظلال النساء
اللواتي رقصن على دمي الشاعري
تناهبن عطر القصيدة
ثم توزعن خلف الدراري...
تَداعى على ضفّة الوهم سَيفي
وما نسيتني مقارعة الرِّيح في العَتمات
بنيت على قمّة الشّغَف العربي قبابي
وما لوّحت في العَناء المَسائي
صفصافةٌ أو يمامُ.
أعِدّي لي الخَمرَ نخب انهمار الصّبابة
فاليوم سُكرٌ،
وفي الصحو متسعٌ للحنين إلى امرأة
لا تخاصرُ غيرِ الفراغِ
وأوردة القطران...
أنا امرؤ القيس
تلك بلادي التي ضَيّعتني صغيرا
تقمّصتُ أحوالها وهواها
وأدمنت غُربتها عاشقا وشهيدا
بكى صَاحبي
إذ رآني على سَورة السُّكرِ
أشهر سبّابتي نحو كلِّ الجهاتِ
وكلّ الطوائف
أطلقُ ناري علَى وَردتي
... وأموتُ



«فرارثان»

إلى عبدالله رضّوان

● شعر / د. محمود الشلبي / الأردن

التي أشعلت من دمي
شمعدان المحبة
سيدة لا تجيد الحوار.
علمتني نشيد التأمل،
والخوض في موجها...
والفرار.
آنستني بشيء،
من الورد.. والحنطة المجتناة..
من الحقل غبَّ النهار.
هي في شهقة الماء،
بين «المروج»...
وفي هسهسات الظلام،
إذا ما رماني..
وحيدا.. بعيد المزار.

أغرد في أيكها طائرا،

ليس مني هو الآن،

لكنه كان يوما أنا...

ثم طار.

***

يا صبايا القرى...

يا احتلام الربى....

يا طفولتنا المستفيضة،

بين حنايا البيوت،

ورجع الأغاني،

التي أزهرت في ثياب الغرام

ها هو الولد المصطفى،

من حليب الأمومة،

يشتار من ورد سيرته،

بلسما للنساء الجميلاتِ،

حتى يحلّ الوئام.

***

يا نساء التفرد،

في المعجمات،

وفي لغة الشعر والشعراء،

الذين على صوتهم...

تستفيق اللغات.

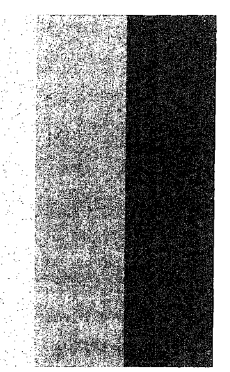
إنني (مخطر) في حدائق (رضوان)

والوجد يشعلني...

والهيام....!!

إنه الشيب في رأسنا...

ناقل لغبار المحبة، والطلع،
معد...،
فلا تقرب من بصيلاته...
واعترف أنّه...
شرفة للفضاء الجميل،
وغيمة هذا الوحام!!
***كنت يا صاحبي...
إن تماثلت للصحو،
والأمنيات العذاب.
كنتُ أرمي شرايين قلبي.. إليها...
وأسلك درب الزحام
وأنت تدرج - أذكر - أمنيتي....
طائفا خلف سرب الحمام.
الهوى واحدٌ....
والمحبون كثر...
ونسغك حبر الكتابة...
من أول السطر حتي الختام.
فررت بحلمك...
أو لم تفرّ....!!
سيأسرك النبع... يا صاحبي....
في قرار العيون....
ولن تستطيع الكلام!!
***
حزيران ٩٦



الغائبون

برنينهم وخشخشة مفاتيحهم

○ محمد عفيف الحسيني / السويد



كي يأتوا... يغيبون

الأسلاك الناحلة تنساهم، حبيباتهم المنعطفات على الزهور، المنازل المبللة بصورهم، مقاهي الصيف، القمصان المنشورة في العراء، السجاد العتيق ينساهم.

الخريف الحزين، الزمن الناقص في أوطانهم، رعشة الأمهات، العتبة المصبوغة حديثاً في العيد، صورة الأب الميت، الشريط الدائر على رغوة الصابون والحبر المؤقت على جيوب ستراتهم البيضاء ينساهم...

كي يأتوا..

الكيمياء على شفاههم.

ـ يا ابني خذ معك موعد موتي، وأثث لي النسيان في ذاكرتك

التبغ، الأحلام، الرعشة الأولى بين شراشف «داميانا».

ـ ما اسم اليوم التالي في غيابك يا بني؟

ـ إنه صورتي على المرآة

السنونوات الجديدة تنساهم.

جرائد ذلك اليوم، ألبوم العائلة، النهر الميت، خزانةالملابس البنية، رائحة البن المطحون، الطفولة في أزقتها ووحلها، حرارة الصيف وقر الشتاء، البئر التي متحوا منها الأسرار، السيارة التي انطلقت بهم، غبار تلويحتهم الأخيرة، الجيران، الكتب، صحن مربى المشمش، السينما القريبة من رؤيتهم، المطر الذي انهمر في أعماقهم، المحلات الصغيرة، تجار الحبوب، مئذنة الجامع، ووثقة طائر الحمام تنساهم.

كي يأتوا..

العتمة الخفيفة في عيون أمهاتهم،

العدسات الطبية، الأدوية غير الصالحة، الإيضاحات المقتضبة للسجناء والعصي الرفيعة، الكلام، الإيحاءات، القبلات، رائحة العطور التقليدية، قلامة الأظافر، الحجر الذي سال على الشارع.. الشارع الذي يؤدي إلى الغياب، بذلة الزيارات، الخف الرياضي، رائحة الليمون، كريستال النظرة الأخيرة إلى تلك القرى والمدن التي تنساهم.

كي يأتوا.. يغيبون.

تخفق ظلالهم على الستائر، تتكسر قاماتهم، ويظلون منحني الأكتاف إلى النسيان.. إلى الستائر تنساهم.

الشارع الفرنسي، حجر البلدية، العلم المجفف، المتآكل قليلا من الأمام، تلاميذ المدارس الآنسات الفقيرات، دفاتر التحضير، الذهاب والإياب لدلال المدينة ينادي على بقرة ضائعة..

البقرة الضائعة تنساهم.

المجان، خشخشة المفاتيح المعلقة في الزمن، الفراشات التي تحط على الزهور ضامة أجنحتها وتمص النسيان، الإسمنت الذي لا أعرف ما لونه، العمال المهترئون، الانصراف إلى العجلة الأمامية لدراجة هوائية، تكبيرات العيد الصغير، أوراق المصاحف الصفراء، مقاعدها الخشبية، نقوش الأيام، أشجار الكرز، أقراص الفاليوم، الصندوق الغامض تحت التراب.. والتراب الذي سيدفنون فيه نسيانهم.

كي يأتوا أولئك الغائبون.. سننساهم جميعا

باقة النعناع اليابس، التذكارات، خرز السجناء، المذياع، حماس مشجعي كرة القدم، المناشير، رائحة الأخضر، رائحة العمر، جرس الباب، الصوت الخفيض للشتاء القادم، الديون، مفاتيح البيانو، الابن الوحيد بين اخوانه:

ـــ يا أمي كلي رأسي برغوة صابون الغار، واجعلي من جسدي ناتج لذتك منذ زمن بعيد... بعيدا جدا، حتى أنني نسيت متى ولدت، فنستني الأشياء والأمكنة.

اللفتة المباغتة لحمام يذبح، لأرانب تقضم الوداعة والتراب، جلبة سلالم وهي تتحطم، جلبة الماء وهو يجف، صوت أوكورديون قديم، ارتجافة كردي في اللغة، ارتجافة الغائبين تنأى عنهم العذوبة، العاشقات الصغيرات، الرسائل الملونة، الطيف الذي يجوب غرفة النوم كل مساء:

ـ يا بني لماذا لم تودعني.. ينساهم.

أوراق الروزنامات، مسامير الحيطان، المشاجب، النجار المتجول، حزمة أيام الاسبوع، النايات التي عزفت هواء ورئة، صفوف مجالس العزاء، الأخشاب التي يتمدد عليها الميت، العينان المشدوهتان إلى الزيزفون:

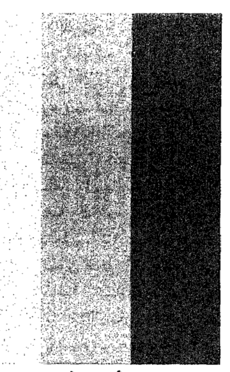
ـ إلى أين يسيرون بي؟

لماذا تعصف الرياح بأوراق الشجر، الأسئلة المرة، الأسئلة الفضولية: أين ذهب أبي؟ فضة المساء الكئيب، صرخة القتيل، ظلمة آلة التسجيل المفتوحة على أثر ما لأصواته، الهمهمات قبل الغياب بيوم، ودبيب النبيذ في الكاسات، الكاسات التي تكسرت بعدهم.. ثم نستهم، أولئك الذين سيأتون، ثم يغيبون

يرتطمون بدمنا.. فنتذكرهم أبدا

ونسميهم أطياف الأحباب

* ثمت تناص لقصيدة برودسكي «مرثية كبرى إلى جون دن»

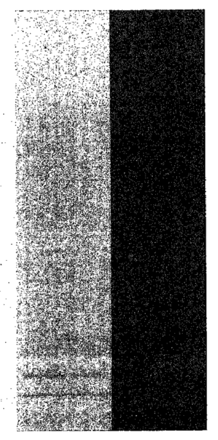


«كريستال»

○ أحمد خميس

أرسلَ الطّرف.. وأومىَ.. وتفضلْ
وصحا البارفانُ موسيقى.. وأقبل
قال أهلا... وجرى نهرُ الكريستال
فتفضل.. ياحبيبي.. وتفّضلْ
قال أهلا.. فإذا قلبي ينسى موضعه
قلتُ أهلا.. ويدي فوق السّماء السابعة
تطعمُ النّجمات أحلى أغنية
وتَضَمُّ الأمنيات السّارية
حينما نادى حبيبي... منْعماً
حينما أومى لقلبي.. حينما
قال أهلا.. وجرى نهرُ الكريستال
فتفّضل.. ياحبيبي.. وتفّضلْ
قال أهلا.. فإذا الدّنيا بعينيّ.. تَدور

قلت أهلا.. وبأعماقيَ.. زَهو... وغُرور
وربيع ليس يأتيه شتاء
يرقُص الفجر عليه.. والمساء
حينما أغرى جناحي.. ورمى
حينما.. أومى لقلبي.. حينما
قال أهلا.. وجرى نهرُ الكريستال
فتفضل... ياحبيبي.. وتَفَضّلْ
قال أهلا... وكلامٌ وشوشتْهُ مُقْلَتاه
قلتُ أهلا... وتهَادَتْ للقائي راحَتاه
وتناثَرتُ شموعاً مرهفة
مرقصي.. حُلْمٌ.. ودفء.. وشفه
حينما.. أهدى لعُمري موسما
حينما.. أومى لقلبي.. حينما
قال أهلا.. وجَرى نهرُ الكريستالْ
فتفّضلْ... يا حبيبي.. وتفّضلْ



داميان داميانوف

قصائد مختارة

ميخائيل عيد ترجمها عن البلغارية

الوالدان

أراهما في زحمة الأسواق الصاخبة
ليس لهما طفل بعد
لكنهما يبحثان عن سرير.
الطفل لم يولد بعد...
لكن، تحت الفستان الأحمر
وفي الارتجاج الامومي أراه
إنه يصيح: «أت أنا...»
أنا آت.. ها أنا ذا...
أعدّوا سريري!
الأجمل من كل الأسرة...
انا العصفورة السحرية
التي ستمتعكم غدا
بالأغاني، بالآمال، بالشباب
بالحقول التي تزهر:
أعدّوا سمائي..!»



كنت طفلا، لا ريب!
قالت لي ذلك صوري حين كبرتُ
ثم راحت تنظر إلى وجهي
فلا تجد شيئا في الطفولة...
كنت فتى، لا ريب
ولاتزال تتراءى لذاكرتي
وفرة مجنونة
مليئة بالقش وبنجوم الليل.
كنت فتى، لا ريب!
اختفى كل شيء
في مكان ما
في العشب، في الثلج
في مكان ما...
في الايام القريبة والبعيدة...
كنت أمل، لا ريب!
اليوم، في دقائق
تساقط القش عن رأسي
وسقطت نجوم أفكاري
بخرّني الدفء والخوف
مشيت عبر العالم
عانيت وعشقت
كنت طفلا، فتى، كنت كل شيء
ضحكت، بكيت... كنت شابا وجميلا
مشيت دروبي بحمية
هبّت عليّ الرياح كثيرا
تقاسمتني الأشياء كلها
أنظر أحيانا إلى صوري
أريد التعرف على نفسي فيها
لكن عبثا... فكما في العالم الرحب
هناك يتجمع الأسى والحب والضحك
ووجوه لا تحصى يغطيها الغبار
كلّها مني
وكلّها لم تترك أثرا ولا ذكرى.

أغنية ربيعية

شيء كو بالتي أزرق
يشتعل متوهجا فوقي
ويهّب عبر جسدي
نسيم أخضر...
أعشتني السماء بتوهجها
وأرجعتني الأرض بأول الخضرة
وراحت تبحث عني بهوائها الدافئ
لترمي ثلجي
لتحطم الجليد فيّ
لتدفئني بشمس جديدة
لأشعر بأنني مثل زهرة
بأنني لا أزال أحيا
وبأنني غير متناه
تحت الآفات غير المتناهية
وبأن جذري الخالد
ينتظر الزهر
ينتظر الثمر
وبأنه ليس عبثا
يرعش رأسي
الجليد والبرد..
ولئن صرت أكثر بياضا
فإنما هو زهر الكرز الأحمر...



كومة قش لها رائحة الطفولة
وعتمة فيها يتسكع المشرد
وفتاة اختفت
ثم عادت فجاءة
أهي ذكرى حلم أم أغنية
لايزال أحدهم يغنيها في أعماقي
أم هو الحزن الذي يسيل
من عيني مع هذا المطر؟

لا أعرف كنهها، لكنها رائعة
رائع أن يكون في هذا العصر المسرع
في هذا العصر البارد، شهر حزيران...
أجل، حزيران بمطره المنقذ
المطر حامل البرسيم الذي له
رائحة الطفولة
والعتمة، والضحكات والدموع
والشفاه التي تقبّل سريعا
فتعود إلى نفسك دفعة واحدة
أحقا بكى شباكي الليلة الماضية؟
العشب في الخارج لايزال أخضر
والشجر والناس اكثر طزاجة
بعد هذه الليلة الجميلة الماطرة.
عند المنعطف صبية تنتظر
أعلم أنها لا تنتظرني
بل تنتظر صديقها...
هاهي ذي تسرع نحو العشب الأخضر
الذي لم يستحل بعد
إلى كومة من القش.

أيار

هو ذا أجمل الأوقات!
الكون يعتم مظللا بالأوراق
وعبر العشب والأغصان
تخضرّ أفكاري كلها
وأحس نسغها الحي
يندفع عبري بجنون،
وكالعشب أصبح أعلى
وكالورد أتبرعم
فهل سأنعقد ثمرا كالشجر؟
ألن أذبل في الشمس؟
آه.. ليكن.. ويكفيني
في حياة واحدة،
في لحظة واحدة،
أن أتسربل بكل الروعة

هذه اللحظة
التي صرت فيها ساق عشبةٍ
غصنا، زهرة وهواء
أزرق... وأرى...
ما يطفف من هذه الروعة
أنني كأيار جئت لأرحل
إلى أو في هذا العالم
لكن سيبقى شيء مني:
سماء ذات لون بهيج شفاف
ووريقة كالأسى خضراء.

رغبة

ليأت بعد ظهر السبت
لتأت نهاية شهر نيسان
مثل بالون كروي شفاف
لتشع السماء بزرقة محببة
وليعبق النهار حولي
بعبير المطر الطازج والعشب
فلسوف أسير وأستنشق
عبيره الفواح.
سأخرج من العمل
وسيسكرني الفرح
لكوني لم أمض أيامي الستة عبثا
لكوني فعلت شيئا مفيدا
وإنه لقليل على العالم
الذي أخدمه بشرف
أن يمنحني الاستراحة
وعذوبة هذا الوقت
من بعد ظهر هذا السبت
هذه المتعة البسيطة
***
سأحمل الحب في قلبي
والسماء في عينيّ
كي أستطيع أن أفهم ببساطة،
رغم التعقيد المصيري،

أن الأفضل
هو أن تكون حياتي
لحظة واحدة
على أن تكون جميلة كجوهرها.



لم تكن واحدة ولا اثنتين
لم تكن واسعة جدا ولا ضيقة جدا
لم تكن مغطاة بالمطر ولا بالعشب
لا بالأقمشة المترفة ولا بجريدة
لقد حملتها في نفسي
نوافذ غرفتي
التي نظرت منها إلى الأمام
إلى النهاية وإلى اللانهاية
تطل على الأمس
على الحقول والحدائق
ولقد سافرت إلى العالم عبرها
بنافذة واحدة
وفي بعض يوم
بسماء واحدة
بنهر وقرية
أبدلت الفجر بالعتمة
والغابة بحديقة الفندق
النوافذ...!
في المطر، في الغبار
في الأيام المضاءة
وفي القهر
أرنو وأتوق إليها
حتى تحولّتُ إلى نافذة
***
أيهّا الناس!
حين أضطجع
في برودة العتمة الأبدية
ضعوا فوقي نافذة
بدلا من الصليب أو النجمة

حوار مع

بلند الحيدري في آخر حواراته:

الحداثة ليست اختراع هذا العصر

أجرى الحوار

مجدي إبراهيم

■ كانت بدايتكم الشعرية تحتكم إلى الشكل أكثر من احتكامها إلى الموضوع، إلى جانب اهتمامكم الكبير بالرومانسية، في تلك الفترة، بينما كانت ظروف المرحلة تقتضي منكم مشاركة مؤثرة لقضايا واقعكم!

ـ من الظلم حقا أن نقول إن الناحية الشكلية هي التي كانت أبرز معطيات تلك المرحلة، أي مرحلة الريادة مع زملائي: السياب والبياتي ونازك الملائكة، نحن لم نغير في الشكل، كان لنا موقف واضح من المفردة (من الكلمة بالذات)، فقد آنسنا أن نذهب إلى الكلمة المأنوسة ـ وليس الكلمة القاموسية، لما في ذلك من قدرة إيحائية وتعامل ما بين المتلقي والشاعر ضمن الرمز الخصوصي في تلك المرحلة، ولابد أن نقول إن شعراءنا آنذاك كانوا كلهم جامعيين وأنهم تثقفوا واتصلوا بغير سبب بعدد من التوجهات الأوربية التي حاولنا بالفعل أن نؤكد أنفسنا فيها كمثقفين من الدرجة الأولى، فمعطيات التجربة السيابية ـ أو جيل السياب ـ كانت تقوم على ثلاثة أسس رئيسية:

الأساس الأول، هو أننا حولنا موسيقى القصيدة إلى جزء منها تتفاعل مع معطيات ومحتويات القضية فيها وتتطور معها، أي أن الموسيقى التي كانت في القصيدة القديمة مجرد إطار خارجي تحولت إلى شيء داخل القصيدة يتأثر به ويتعامل معه.

الأساس الثاني، كان البناء، الوحدة العضوية، وليست وحدة البيت كما هو في الشعر القديم، القصيدة هنا تتكامل في وحدة عضوية، وتنمو نموا كاملا وداخليا ومتشعبا، وهذا الجانب ربما يكون أهم الجوانب: التحول من القصيدة البيتية والتي تشبه نظام الأبنية الحديثة، إلى القصيدة ذات النمو العضوي التي تنمو كأي شيء حي.

الأساس الثالث، هو المفردة، كما نختار الكلمات المأنوسة لما فيها من قدرة إيحائية، فلو كان لي أن أختار بين كلمة وأخرى أختار تلك الكلمة التي تثير بالفعل تداعيات في ذهن المتلقي، أما القضايا الاجتماعية، فنحن لم نكن بعيدين عنها في تلك الفترة، ربما كان السياب والبياتي على صلة أكثر بالموضوعات السياسية، بينما كنت أعالج الواقع من خلال الرؤية الداخلية لهذا الواقع ـ بل أقع في الداخل، وهذا الداخل هو جزء من الخارج.. وربما أيضا أن البيئات التي كنا نعيشها كانت تختلف ونحن في سن العشرين، ولكل منا همومه.. لهذا همومه العاطفية، ولهذا همومه الفلسفية ولآخر همومه الاجتماعية آنذاك.

نازك الملائكة تأثرت بالرومانسية الإنجليزية آنذاك، وأنا تأثرت بتجربة الشعراء الإنجليز كإليوت والطابع الرمزي. السياب والبياتي أيضا كان لهما مناخهما الخاص، وربما لهذا السبب كان لكل منا صوته المتميز الذي لا يقع في مسار الصوت الآخر.

■ رغم أهمية (أغاني المدينة الميتة)، و(خطوات في الغربة)، و(أغاني الحارس المتعب)، و(رحلة الحروف الصفر)، وغيرها.. إلا أنك تردد أن (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، هي الإنجاز الأهم في تجربتك الشعرية لماذا؟

ـ «حوار عبر الأبعاد الثلاثة» اختزال لتجربتي الشعرية بكل أبعادها، ثم هناك ثلاثة أصوات في هذه القصيدة: الإنسان في الذات، الإنسان في الموضوع، الإنسان في المطلق.. وعبر هذه الثلاثية تتأكد ثلاثية

أخرى، وهي موضوع الحق، الحق أيضا في الذات، والحق في الموضوع، والحق في المطلق كما يقول به هيجل.

وهناك الثلاثية الخارجية الدرامية، وهي الجانب المسرحي المطروح من خلال هذه القصيدة، والجانب الفلسفي والفكري، والجانب الشعري. أنا أعتبرها تجربة مهمة جدا، حاولت فيها أيضا أن أجد الوضوح والتأزم المأسوي من ناحية، والبعد الذهني من ناحية. في هذه القصيدة أيضا ثلاث تجارب شعرية مختلفة، هناك نثر موقع حسب القراءة:

(يارب فمن بعد عنك لم يرك، يا رب ومن قرب منك لم يرك والقائل إني أنا الرب لم يرك)

أوجدت علاقة متشابكة ما بين الإيقاع الشعري والإيقاع النثري.. ولذلك أعتبر «حوار عبر الأبعاد الثلاثة» محطة كبيرة من محطات تجربتي الشعرية الصغيرة.

■ لماذا تستبعد ديوانك «جئتم مع الفجر» من تجربتك الشعرية؟

ـ لا أستبعده كله، وكما يقول فرويد «يسمى العمل الإبداعي حلم يقظة ما بين المبدع والمتلقي»، فإن كل قصيدة أكتبها يكون أمامي أو في ذهني متلق معين، وعندما كتبت «حوار عبر الأبعاد الثلاثة» كان المتلقي كبيرا في رؤيته الفلسفية، في قراءاته، وفي أبعاده ــ وهو ليس الشخص العادي ــ وعندما أكتب قصيدة عن فلسطين أريد أن أوصل هذه القصيدة للفلسطيني ليتحرك بها أو لتعزز موقفه، وعندما كتبت «جئتم مع الفجر»، في ظروف سياسية وانفجار الثورة في العراق وكنت أريد بالفعل أن أتواصل مع أبناء الثورة، ومن هنا وقعت في نوع من التسطيح السياسي لإيصال عواطفي إلى الناس وارتباطي بالثورة، من هنا هذا التسطيح السياسي الذي آخذه على هذا الديوان هو نوع أرفضه من القصائد.

■ تؤكد دائما أن (خفقة الطين، وأغاني المدينة الميتة) بداية الريادة في الشعر العربي.. لماذا اقترنت الريادة إذن بالسياب ونازك الملائكة؟

ـ أقول إن عصفورا واحدا لا يمكن أن يأتي بالربيع، كنا نعمل سويا، وقبلنا لويس عوض وباكثير وفؤاد الخشن، ولكن كانت أعمال منفردة وعندما اجتمعنا في زمن واحد وولادة واحدة (ولدت أنا عام ١٩٢٦)، والسياب (١٩٢٦)، والبياتي (١٩٢٦).. وبعد عشرين سنة كانت ولادتنا الثانية في تجربة الحداثة، لم أقل أنا بدأت، قالها السياب (صدر خفقة الطين أوائل ١٩٤٦ ــ وأوائل ١٩٤٧ صدر ديوان نازك، وأواسط ١٩٤٧ صدر ديوان السياب) كانت هذه هي الفاتحة الحقيقية لتغيير لغة الشعر عندنا، لعبنا في الصورة الشعرية وفي المفردات، انتقلنا من المفردة القاموسية إلى المفردة الإيحائية، وقاموسنا الشعري آنذاك كان صغيرا، ولكن كان مملوءا بالحساسية والاندفاع والتدفق، بدأنا بهذا الشكل وفي الخمسينيات كانت التجربة في إدخال الموسيقى في القصيدة وتعامل هذه الموسيقى مع مضمون القصيدة، قلنا يومذاك إن المضمون هو الذي يفرض الشكل، وحاولنا أن ندرك التجربة من هذا المدخل، من خلال الصورة، من خلال المفردة، من خلال البناء، النمو العضوي ـ وليس النمو الطبقي الذي كان سائدا في القصيدة القديمة، أنا لم أقل إنني أنا بدأت بل أقول بدأنا كلنا، ومازال جيلنا مستمرا، فخليل حاوي وأدونيس وسعدي يوسف

وأنا موجودون. جيل الرواد لا يعني فقط من نشر.

نازك الملائكة حاربت قصيدتي وادعت أنني أهدم التراث، وقد صرحت بهذا ليوسف الصائغ في حوار بيني وبينه.. قلت إن نازك تدعي أن بلند يهدم التراث، وكانت تعتبر أن هذه الحداثة هي مهدمة للتراث، ثم فجأة تتحول نازك إلى أنها هي التي بدأت.. لا أعتقد أن نازك وهي أخت وصديقة وشاعرة كبيرة، أن مضامين قصائدها تستوجب أن تغير شكل القصيدة، ولذلك عندما تعود الآن إلى الكلاسيكية فهي تعود لأن مضامينها لا تحتاج إلى تجربة الشعر الحديث، مضامينها قديمة ويجب أن تبقى في الإطار الكلاسيكي.. وتنكرت اليوم لتجربتها في الحداثة وعادت إلى التمسك مرة أخرى بالكلاسيكية.

على كل حال، كلهم بدأوا، وكلهم لعبوا دورهم، وأنا كنت واحدا منهم في هذا المجال ولست السباق بينهم.

■ **بلند الحيدري، شاعر كبير بلا شك، ولكن السياب والبياتي حظيا بالشهرة والنجومية والمتابعة النقدية والترجمة العريضة، واعذرني لو قلت إنك دونهما نقديا وترجمة وشهرة!**

ـ لم أوظف نفسي يوما للدعاية لنفسي، كنت أحب الزوايا الصغيرة التي يمكن أن أعيش فيها، وهي تجربتي التي أحترمها، أنا أبتعد عن الصحافة، لا أريد أن أكون وجها تلفزيونيا، نزار قباني قال لي يوما:

ـ يجب يا بلند أن نغزو هذه المسافة، التلفزيون، يجب أن يعرفنا الناس كما يعرفون أي وزير.

كنت دائما ضد هذه الفكرة، لا أريد ذلك، تجربتي الشعرية هي تجربة خاصة، عندما لا أستطيع أن أبكي أو أصرخ أو أهدم أو أكسر النافذة أكتب القصيدة.. إذن هي علاقة بيني وبين نفسي، وكيف تذهب إلى الناس، تذهب بالشكل الذي يريدونها ـ أما أنا فلا علاقة لي في هذا.

لا شك أن موت السياب، وكان على ذلك الخلق أيام حياته، ثم موته شابا وبظروف حرجة، وانتقاله من الشيوعية وتنكره لها وظروفه، ثم هجرته ومرضه. أدت هذه الظروف إلى أن تجعل منه نجما، فالذين يتحدثون عن هذا العمق المأساوي الذي عاش فيه السياب، كان لموته مبكرا دور في شهرته وترجمته ـ مع أهميته أنه شاعر كبير.

أيضا أمل دنقل، مسكين، هو شاعر كبير إلى يوم أن مات وتحول إلى أمل دنقل الكبير، ومأساته مع السرطان.. قال لي أحد الوزراء العراقيين يوما، وهو صديق، عن تمثال السياب يوم شيد، قال:

يا بلند، هل صحيح أن بدر شاكر السياب قال إنك أنت الذي بدأت؟

قلت له: والله لا أدري، ربما صح.

قال: إذن كان يجب أن تموت قبل بدر لنعمل لك التمثال.

هذه أشياء أعتز بها، بدر شاعر كبير دون شك، ولكن شهرته لم تجيء من تجربته الشعرية فقط ـ بل من موته المبكر الذي جاء على حياته، ومن ثم فهو شاعر مأساوي، وانتهاؤه وانطفاء جذوته بهذا الشكل أثار الكثير، وحملنا ضرورة أن نكتب عنه.

■ **إذن كنت قريبا من السياب؟**

ـ جدا، أقول بصراحة، لم يقل بدر في أي صديق أو زميل من زملاء التجربة الشعرية ما قاله عني.

■ **بعد وفاته، ادعت بعض النساء أنهن كن على علاقة حميمة به مثل**

لميعة التي تدعى أنها كانت محبوبته، ما صحة هذا الكلام؟

الحق أنه كان يشعر بدمامته بشكل مؤلم جدا، بدر كان يمكنه أن يحب أي امرأة ترتدي فستانا، أي امرأة كانت تنظر إليه وتقول له: هالو بدر، كان يعتقد أنها أحبته.

ولميعة كانت تتكبر عليه آنذاك، كانت من أجمل فتيات كلية الآداب، وهي صديقة لي أيضا. أذكر أن بدرا جاءني يوما في المقهى بباب المعظم ودخل علي متشنجا وهو يرجف قائلا:

أنت نذل، أنت حقير.

سألته: ماذا حدث يا بدر؟

قال: كيف تحب لميعة وأنت تعرف أني أحبها.

قلت له: من أين سمعت الخبر؟

قال: منها، تقول إن بلند يحبني وقد صرح لي بذلك.

قلت له: اذهب إلى الدكان المجاور لهذا المقهى وات بورقة ومظروف..

وكتبت لها: إلى فلانة، إنك لن تصلي إلى حبي، وإني لا أريد حبك.

يا بدر، الصق الطابع واذهب..

ارتاح بدر عندما أخذ الرسالة إليها، وبعد أيام أتاني قائلا:

ـ انتهينا، قلت لها إنني لا أحبها وإن ما ادعته كذب، كانت تلك المرأة الشاعرة تحاول أن تثير كل المناخ الذي حولها بهذه الادعاءات.. ولكن بدرا كان يحبها بالفعل، وكانت هي لا يمكن أن ترضى وتقبل بحبه.. لا أعتقد أن هناك علاقة بينهما، إطلاقا، كان يحبها من جانب واحد، مسكين، عاش طوال حياته وهو يحب من جانب واحد، ولا أعتقد أن هناك أي تبادل حب في حياته، لم يحب لميعة أو غيرها، هي كانت تحب الإثارة وأنها امرأة جميلة ولطيفة، نوع من الاستعراض.

■ **والمرأة بالنسبة لك أنت يا بلند؟**

ـ المرأة لم تكن لحما ودما في شعري، إلا في خفقة الطين، بعد ذلك تحولت إلى رمز، تطور هذا الرمز إلى أحسن أبعاده في (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، المرأة في رأي جغرافيا والرجل تاريخ.. المرأة عندي دائما عنصر التفاؤل، والرجل هو الممرات الخارجية، بهذا المعنى تطورت المرأة في شعري، ولن تجدها دما ولحما إلا في قصائد نادرة.

أحببت الكثيرات، نعم، وكانت لي علاقات مع كثيرات وانتهت بزواجي الناجح.. انتهينا من مرحلة نظر الرجل إلى عيني المرأة وأن يغرق كل منهما في عين الآخر.. وحاولنا أن نصل إلى مرحلة أن تكون عينا الرجل والمرأة متوجهتين إلى افاق جديدة، وهذا ما حققته في حياتي الزوجية.

ظلت المرأة في شعري تأخذ طابع الرمز من طابع الواقع.. فالمرأة عندي غير المرأة عند نزار قباني، المرأة عنده تحمل دفئها ودمها ولحمها، بينما تبقى عندي صوتا.

■ **قلت يوما عن الشاعر العربي إنه أسد سيرك!**

ماذا كنت تعني بهذا القول؟

ــ وجه إلي أحد التلفزيونيين سؤال يقول: ما دور المثقف؟

قلت له بصراحة: بني، أنت تضحك علي، المثقف اليوم وفي الوطن العربي هو مجرد أسد سيرك، هناك من يستخدم «بونبون» لإغرائه، وهناك من لايزال مثلي يحمل السياط، وفي يوم من الأيام سيرفع يديه ويرقص كما يريد المسئولون أن يرقصوه، فهو أسد سيرك، اليوم تجد حذاء لاعب كرة القدم أثمن من مخ أينشتاين، العالم يتجه يوما بعد يوم إلى

نـوع من هجـرة القيم، ليـس هناك جيـل الأقـزام في الوطـن العـربي فقط، في كـل العالم الآن جيل مــن الأقزام. بعدت . س. إليـوت لم يـــأت شـاعـــر في إنجلترا على ضخـامته، بعـد سـان جو بيرث لم يـأت شـاعـر على ضخـامتـه في فـرنسـا بعـد بيكـاسو لم يـأت رسام مثلـه.. جيل مـن الأقزام، وفي الـوطن العـربي تزداد هـذه القزمية عما هو في أوربا.

■ في عـالمنـا العــربي، هنـاك قمـم شامخة، لدينا سعدي يوسف ومحمود درويش مثلا؟

سـعـدي ومحمــود إخـواني، هما مـن الجيل المرادف لجيلنـا.. ولكن قـل لي ماذا حدث بعد السبعينيـات؟ أي تجربة مهمة! خـاصـــة أن الحداثـة التـــي وقعـوا على سطحها أضاعت أهمية التجـربة الشعرية عند الكثير مع الأسف.

أعتقد أن القصيـدة الإبداعية هـي التي تلتقـي فيهـا ثـلاثة مقـومـات رئيسيـة، العلاقـة مع التراث، العـلاقة مـع الواقـع المحلي، العـلاقــة مـــع العصر.. أنـا رجـل صنــاع، الوحـي اعتبره ٣٠٪، والصنعـة ٧٠٪، صنعـة في إخفـاء الصنعـة، كيـف يجب أن تخفـى الصنعـة وتبقـــى بـراءة القصيـدة وشفـافيتهـــا، كيـف يجب أن تستخدم الغموض وإلى أي حـد؟.. أحيانا أكتب القصيدة في الفجر وأنا مرهق ذهنيا فأوزع هـذياني على الصفحات، ثـم أعود لأروض هذا الهذيان فأجـد هذا الغموض ضرورة لتفسـح للمتلقي أن يـوسع مـن أبعادها منطلقـا من نفسه، ثم أجـيء مرة ثانيـة إلى وضوح قـاس يشدني أو يشـد القارىء أو يشـد العلاقــة بيننا في التعبير، هذه عملية صنعة القصيدة.. قرأت أبحاثا في الفن التشكيلي واستفدت منـه، تحدثت عن الألوان، استخدمت الفراغ كما قال به هنري مور النحات الإنجليـزي إلى آخر ما أسميتـاه بـالفراغ المملـوء، استخـدمـت الفـراغ المملـوء بعـــدة أبعـاد في قصيـدة «صنعاء».

بعد السبعينيات صـارت القصيدة، مع الأسف مجموعة صور غريبة، كل صورة تنفي السابقة فتنتهـي إلى فراغ، هذا شعر لحظوي يؤثر فيك للحظـة ـ ولكن لا يبقى أثـرا لمسـافـة طـويلـة تمامـا، كـأفـلام الكارتـون، ويحمل رمـزا، يحمل غـرابة: قطط بـلا أرجل تطارد أرانـب تطير، هذه صورة قـد تدهشنـي، نحن نـريد أشيـاء غـريبـة بحـاجـة إليهـا، لماذا؟ لأن في كـل إنسـان ثورة على الـواقـع الحتمي الـذي نتعلـق بـه، أنا أتمنـى مثـلا لـو أن رأسي أستطيع أن أحمله في جيبي وأسير، أتمنى لو أستطيع لو أن هنـاك زرا أغلق به عيني وأنام.. عندمـا نجد في الأفلام الكارتـونية الورقيـة قطارا يسحق الإنسان ثـم يقوم بعده ولا يتحول، نجد هـذه الغرابة تثيرنا وتعجبنا للحظـة ثم تنطفـىء، أنا أعتبر أن كثيرا من شعـر شبابنا فيـه هذه الغـرابة اللحظوية والتي لا تمد بأثرها إلى أكثر من مسـافات قليلـة ثم ضـاعت الشخصيـة، وكما يقـول العقاد الشخصيـة هي أبـرز شيء في الشعر، أن تكون لـك شخصيتك.. شخصيتي لا تلتقـي مع السيـاب نهائيا، وكما يقـول العقاد الشخصيـة هي أبـرز شيء في الشعر، أن تكون لـك شخصيتك.. شخصيتي لا تلتقـي مع السيـاب نهائيا، من يقرأ لـه يعرفه ومن يقـرأني يعرفني، هو يعتمـد على ذاكرة عينيـه هائلـة، وأنا أعتمد على الاختزال، الشعـر البرقي، أكبر كمية مـن المعنى بأقل كميـة من الكلمات، سعدي يوسف قريب من هذا الجو أيضـا، يختزل القصيدة ولـه قدرة على اختز الها إذن لكـل منا صـوته الخاص.. الآن تقـرأ

لمئات من الشعراء الشبان وتكاد تربط قصيدة بقصيدة ولا تفترق عليك شخصية الشاعر، أين شخصية الشاعر؟ هذا الذي نريده.

■ **هل لأدونيس دور في هذا؟**

أدونيس صديقي وهو شاعر كبير ونعتز به، وبدأنا سويا بإصدار مجلة «مواقف» من رؤيتين مختلفتين ـــ ولكن تلتقيان على ضرورة الاختلاف لضرورة الإبداع، كنا معا في تونس مرة في حوار صريح مع الجمهور، وسئلت «ما هي الحداثة؟» قلت:

ـ الحداثة بالنسبة لي تأخذ ثلاثة أشكال وثلاثة أبعاد، هناك الحداثة التي تدوم، فالحداثة أصلا ليست اختراع هذا العصر، كانت الحداثة موجودة ـــ ولكن هناك حداثة عمرها مئات السنوات، فعندما جاءت الرومانسية وأعطت الفرد الفردية قيمة بالعمل الإبداعي كانت حداثة، هذه الحداثة تطورت ووصلت إلى الرمزية ووصلت إلى الانطباعية في الرسم، وصلت إلى أبعاد، وكلها حداثة، وعمر هذه الحداثات مئات من السنين ولا يمكن أن تلغى، ليس لحداثة أن تلغى حداثة من هذا النوع.. الرومانسيون باقون، ورامبو باق، وشكسبير باق، والمتنبي باق، وحداثاتهم تحتاج لسنوات وتبقى لكل الأزمنة، هناك حداثة ثانية هي حداثة الموضات الطارئة مثل الهيبيين أو البانك، الذين يلونون شعورهم، هذه حداثة عمرها قصير ثم تنطفىء، تقليعات تأخذ مداها لمسافة معينة من الزمن ثم ينتهي، هناك ما يحدث على شكل تنظيرات تخلق زوبعة وتهدم وزلازل تمسح مسافات من الأراضي.

أدونيس بنى له قصرا جميلا بينما ترك مساحات قليلة للجرذان والذباب والوسخات، هو مسئول عن ذلك، بنى له بيتا جميلا نحترمه ونؤمه ـ ولكن ماذا مع هذه الخرابات التي تركها لمثل هؤلاء الجرذان؟، أدونيس مسئول عن تنظيف هذه المساحات، ماذا تفيد تنظيراته إذا كان الذين نظر لهم يقولون الآن: لقد انتهى أدونيس، ونحن جزء أكثر منه، إذن هناك خطأ في التجربة، وعلى أدونيس أن يقوم معنا بتنظيف هذا الموضوع وإيجاد المقاييس الحقيقة.

■ **ماذا تكتب حاليا؟**

أخطط لقصيدة كبيرة جدا، هي القصيدة الصوتية المرئية، لا تستطيع أن تقرأها ولكن تراها، وهي عن رائعة بيكاسو (الجورنيكا)، أسمي هذه التجربة «القصيدة التلفزيونية»، الآن عصر العين، انتهى عصر السمع، القصيدة يجب أن تخرج من التلفزيون، بدأتها مع مصور إنجليزي.. هي تجربة غريبة ومعقدة جدا وغير مسبوقة في العالم كله، وإذا لم تأت بنتيجة أرضى عنها سأمزقها.

إضاءة

الشاعر بلند الحيدري
قالوا عنه:

ـ «هو شاعر مبدع في أعماله الجديدة التي حققها، وفي طريقته التي لا يقف فيها معه إلا شعراء قلائل من العراق».
«عبد الوهاب البياتي»

ـ «قصائده الرائعة أكثر واقعية من مئات القصائد التي يريد منا المفهوم السطحي أن نعتبرها واقعية»
«بدر شاكر السياب»

ـ «إن قصيدته لن تستطيع أن ترفع معها بيتا واحدا من مكانه دون أن

تترك فجوة ظاهرة في المعنى والتركيب»

«جبرا إبراهيم جبرا»

ـ «تنفذ قصائده إلى صميم فكر قارئها حيث ثبتت جذورها لتلتئم بعد حين، إنها قصائد صادقة بعيدة عن المبالغة وعن الشعور المصطنع».

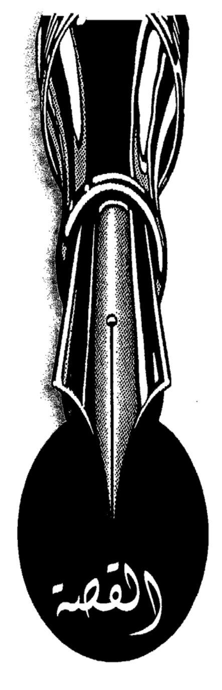
ديزموند ستيوارت»

بلند الحيدري، من مواليد ١٩٣٦ بالعراق.

صدر أول دواوينه (خفقة الطين) والذي وصفه السياب بأنه المحاولة الأولى في تحديث الشعر العربي في العراق.

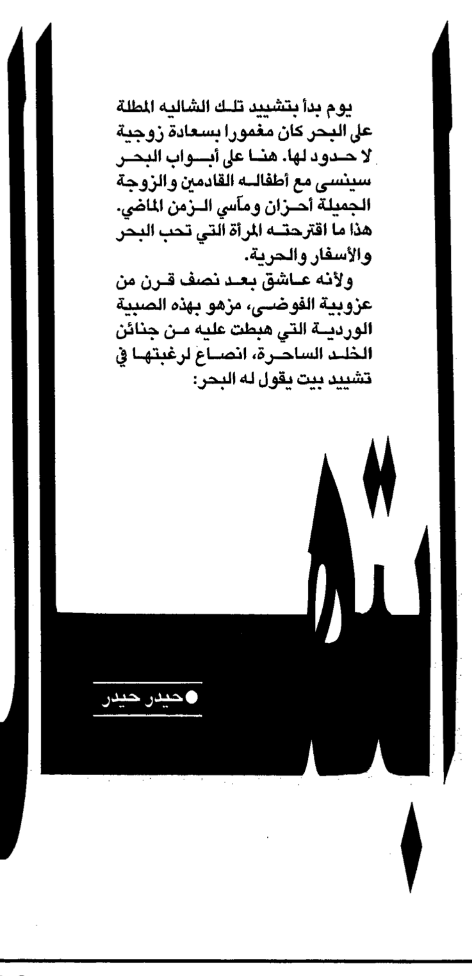
صدر له عدة دواوين، منها: حوار عبر الأبعاد الثلاثة، أغاني الحارس المتعب، خطوات في الغربة، جئتم مع الفجر، رحلة الحروف الصفر، أبواب إلى البيت الضيق.. وغيرها.

يعيش منذ أكثر من ثلاثين عاما منفيا خارج وطنه «العراق» في رحلة نفي بدأت ببيروت وانتهت بلندن حيث يقيم الآن.



□ ابتهال — حيدر حيدر

□ تداعيات في ليل بحري — د. هزوان الوز



يوم بدأ بتشييد تلك الشاليه المطلة على البحر كان مغمورا بسعادة زوجية لا حدود لها. هنا على أبواب البحر سينسى مع أطفاله القادمين والزوجة الجميلة أحزان ومآسي الزمن الماضي. هذا ما اقترحته المرأة التي تحب البحر والأسفار والحرية.

ولأنه عاشق بعد نصف قرن من عزوبية الفوضى، مزهو بهذه الصبية الوردية التي هبطت عليه من جنائن الخلد الساحرة، انصاع لرغبتها في تشييد بيت يقول له البحر:

● حيدر حيدر

صباح الخير أيها الجار الصديق.

هو ما كان في الأزمنة البائدة من عمره، ولا في مدى أفقه النفسي من هواة الطبيعة والبحر.

كان من محترفي المدن والمال والسمسرة والسكر وليالي القمار، والنساء العابرات، آن رمته المصادفة العمياء بهذه المرأة العاشقة التي بهرته ذات مساء غريب، شعر بها تصعد في نسغ دمائه لتحيي ما كان ميتا فيه.

ولأنه كان في خريف الزمن، مأخوذا بإيقاع حياة مشبعة بالتفاهة والمجرات الساكنة، زلزل بحضور هذه المرأة التي أمسكت بأفلاكه ومجراته وبوصلة أيامه قائلة:

ـ الاتجاه كان خاطئا فيما مضى. حياتك القديمة، الخاوية، انتهت. زمانك القديم يفوح برائحة العفن. الآن سأوجه سفينة زمانك الضائع.

هو الذي كان زائغا، ومرمي في لجج الفوضى والوحل، لم يعترض.

مذ وقع في تيه الليالي، والخواء الروحي، والعبادة الشيطانية لرب المال في عصر النهب، كان يحلم في لياليه بامرأة تعيد إليه توازن الروح المفقودة.

امرأة حليمة، نقية، معصومة عن الزلل. نقيض النسوة الشرسات، المولودات من جشع موائد القمار والسكر، وفضلات الرجال الأثرياء.

ـ متعب أنت ياحبيبي من ضنك الأيام وآن لك أن ترتاح. قالت وهي تعانقه:

ـ آه يا كنزي في خريف العمر!

قالا ذلك وهما منغمران في نشوة الحب العاري.

ولينسى الماضي المضطرب وبؤسه الروحي، فتحت له أبوابا من المسرات الجسدية لا عهد له بها. خرجت به من عزلته الخانقة إلى العالم والطبيعة.

رحلات جماعية. سهرات في بيوت أصدقاء يهوون الرقص والموسيقى والغناء. أسفار إلى بلدان أجنبية ما حلم بها. أخيرا هبطت عليها فكرة شاليه البحر.

عبر هذه المحاولات للتغيير، كانت تحدث بينهما جدالات وخصومات تحولت إلى شجارات مشحونة حول جدوى هذا التحول، والإيقاع الجديد لحياة بدت له عبثية بلا معنى. تراءى الانتقال من حياة قديمة، راسخة في الأعماق، وذات إيقاع رتيب لرجل في منتصف عمره، أمرا صعبا وشبه مستعص.

بعد همود برق الحب وذبول نرجس الجسد الذي ما عاد عبقا وساحرا كما كان في الأيام الأولى، رنت أجراس الحنين إلى الزمن القديم.

سنوات السعادة، وعودة الشيخ إلى صباه دخلت محاق القمر.

ـ كلهن نساء في آخر المطاف.

هجست له الساحرات القديمات في مواخير القمار والسكر والليالي السوداء.

هكذا ابتدأ الرنين لدورة الدم القديمة. دورة اللولب للبشر والزمان العصي على التغيير.

بعد عام، وعبر الشائعات، تنامى إحساسه بالحصار والضآلة جراء تصور امرأة تقوده وتتحكم باتجاه بوصلة أيامه.

ـ هي ذي امرأة تسيطر على رجل. قالت الشائعات.

ـ هذا الذي كان سيدا أبدا. تركع النساء تحت قدميه انظروا ما تفعل به امرأة في عمر ابنته.

ـ الرجل عبد للشهوات.

ــ ابحث عن المال لا الرجال في هذا الزمن. سرهن في جيوبهم لا في رؤوسهم.

ـ بل سرهن تحت سرتهم.

تدوي النمائم والثرثرات كما خلايا النحل في الربيع.

الرجل الشرقي، النائم في خلايا الدم استيقظ.

بدأ دبيب الغيرة يشعل النيران في أعقاب السهرات والرقص مع الرجال الآخرين.

المرأة المرحة، الضاحكة بصخب، والمحتفلة بصباها وينابيعها الدفاقة في ليالي المرح، أوقدت النار في أعصاب الرجل.

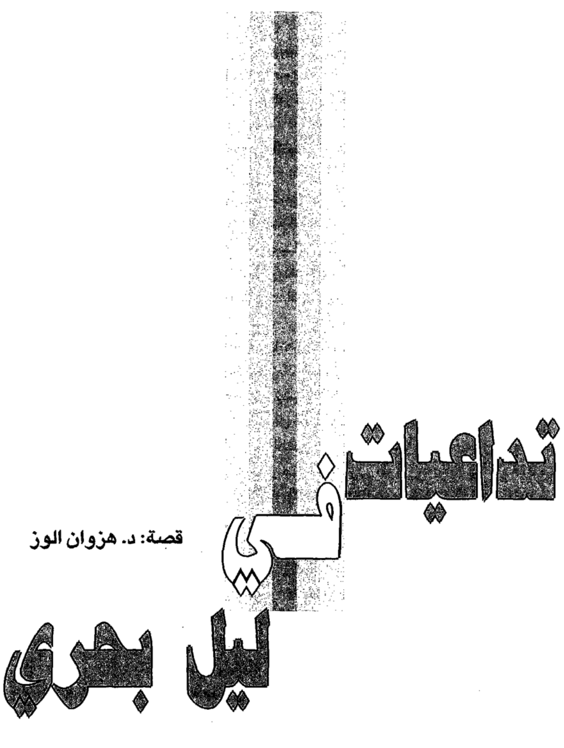
بغتة ارتد إلى حياته القديمة، هاجرا البيت والمرأة والزمان السعيد.

ذات صباح وهما يشربان القهوة حدث عتاب، تطور إلى جدال انتهى بشجار داو رشقت فيه التهم والشتائم حول العهر والفسق، أودى بالرجل إلى ضرب المرأة بوحشية تركت آثار كدمات على الوجه الجميل، المعبود فيما مضى.

فجر يوم خريفي استيقظ الرجل فلم يجد زوجته في البيت. قالت الرسالة التي تركتها قرب السرير: لا جدوى منك. عد إلى تاريخك المظلم وكهوفك التي ولدت منها. الضوء يعميك لأنك ولدت في العتم. لا تذكرني. وداعا.

بعد شهر وقع الرجل فريسة كآبة تحولت فيما بعد إلى مرض عضال أودى به إلى الموت.

الشاليه التي شيدت أعمدتها العارية هناك على الرمال، شرفاتها المهجورة بكت رجلا وامرأة كانا يحلمان بالوصول إلى البحر.



تداعيات في ليل بحري

قصة: د. هزوان الوز

زورق... مؤن... هـروب نحو الحرية، هذه المعـادلة يجب أن تحقق نتائجهـا بسرعة، حرية الإنسان أغلى بكثير من أن تضيع نتيجـة لخبث إنسان آخر، كما أن مستقبله أثمن من أن يكون لعبة لمؤامرة خبيثة دبرت ضده.

زورق... مؤن... هـروب، وفي النهاية ماذا سيحـدث؟ سيرسو الزورق على شـاطيء بعيد ليعيـش الهارب بقلق وخـوف، سيعيش ويزرع حـول بيته الصغير الـورود، ولن ينسى أن يضـم إلى بيته بعض الحيوانـات الأليفة، ولكن في النهايـة لا شيء سوى الموت، فمهما استمر الهروب يبقى الموت كالصياد يترقب اللحظة المناسبة للانقضاض.

لقد بدأ الشتاء، وها هي الغيوم تحتل السماء، والطيور لن تلبث حتى ترحل مهاجرة نحو مناطق الدفء، ما أسعد هذه الطيور، ترحل متى تشاء، وتعود عندما ترغب، لا تصاريح عبور ولا جوازات سفر، إرادتها حرة دائما، أما الإنسان فمهما بلغ قدره وشأنه فإن أمورا تافهة تقف في وجه مسيرته، وتحد من تطلعاته وآماله.

في أعماق هذا البحر الجميل التهمت الأسماك أعدادا كثيرة من الجثث، وأعتقد أن الأسماك ستصلها وجبات دسمة عما قريب، فهناك بعض الشبان لعبوا بالنار، معتقدين أنهم سيمسكون بزمام الأمور، وبدأوا بتوزيع المنشورات، ألقي القبض على معظمهم، وكل منهم يحمل أوراق حكمه منتظرا تنفيذ قرار المحكمة، والسلطات تبحث لهم عن أمكنة مناسبة لأنهم أقوياء وبحاجة إلى عناية خاصة، لهذا كان لا بد من عمليات التصفية في بعض السجون.

ما زلت أذكر كلمات الضابط الذي استقبلني لدى وصولي السجن: هذه القلعة تعني النسيان التام لماضي الإنسان الذي يدخلها، ولا يجب على أحد من نزلائها التفكير بالعودة إلى هذا الماضي.... لأنه عندئذ يفكر في طريقة تقوده إلى الموت، واختراق سور هذا السجن هو أكبر من المستحيل، فعليك الاستسلام، والذين سبقوك إلى هنا خلال اسبوع واحد انقلبوا قططا مطيعة خائفة... ذلك من خلال أساليب لا أنصحك أبدا بتجريبها، فجسمك لا يوحي أنك قادر على احتمالها، ويجب أن يختلف تفكيرك اليوم عما كان عليه قبل دخولك هذا المكان، ويجب ألا يتجاوز أسوار هذه القلعة، لدينا كلاب متوحشة جائعة، ويكفي اطلاقها نحو كتلة لحمية تفوح منها رائحة عفونة السجن لتفتك بها دون أية شفقة.

لقد بدأوا فعلا، بينما كان السجناء يتجولون في باحة القلعة أثناء وقت التنفس، فجأة ظهر مدير السجن ونائبه من شرفة مكتبه، فساد الصمت، أشار المدير إلى نائبه الذي بدأ الكلام: قرر السيد المدير مشكورا أن تقام لكم جولات ترفيه دورية، لذلك قررنا أن نرسل كل يوم عددا منكم إلى الشاطىء لتلهوا وتسبحوا... ولكن (قاطعه بعض السجناء وفي فورة الحماس بموجة تصفيق حاد).

تابع نائب المدير قائلا: دعوني أنهي حديثي... ولكن إذا حاول أحدكم الفرار فسنقبض عليه ونضعه على الدولاب... هنا في هذه الباحة أمام الجميع، فلا يحاول أحدكم الهرب.

وذكر أسماء عشرة سجناء، كانوا الدفعة الأولى، ورافقهم عشرة حراس، لكل سجين حارس، وبعد ساعة سمع صوت إطلاق عيارات نارية، كانت الرصاصات صادرة من بنادق الحراس، وفي اليوم التالي تحدث نائب المدير إلى السجناء أثناء وقت التنفس قائلا: حاول زملاؤكم الهروب عن طريق البحر فكان جزاؤهم القتل، وها هم رفاقكم يبرهنون مثل كل مرة أنكم أوغاد، ولا تستحقون أية معاملة حسنة.

وقع علي الاختيار ضمن عناصر الدفعة الثانية التي سترسل في رحلة ترفيهية إلى الشاطىء، ولحسن الحظ أن شجارا وقع بين بعض الحراس، لا أدري، إن كان الشجار مفتعلا وبتخطيط مسبق من قبل البعض أم أن وقوعه في تلك اللحظة محض مصادفة.

تدخلت العصي، اشتبكت الأجساد في عراك، اللعنات، الصفعات واللكمات، اشتبكوا في عراك، عطفوا على بعضهم البعض بما جاد به الله من فنون الركل والعض والنطح،

دخلوا في عجينة واحدة، تسلق بعضهم بعضا، طار آخرون إلى الفضاء ثم سقطوا.

لم يلبث الشجار أن تطور إلى مرحلة استخدام السلاح، وامتزج الصراخ والصياح بأزيز الرصاص، فتسللت برشاقة قط، واختفيت بين مجموعة من الأشجار الكثيفة.

ها هي الرياح تعول بصفير لا ينقطع... كأنها تدق أجراس قدوم العاصفة، وها هي الأمواج ترتفع، صارت كالجبال، تكاد تلمس السماء بزبدها المرتعش، ثم تنكسر ذليلة بكل جبروتها، كأنها عملاق أصابته نوبة.

الطبيعة كإنسان مريض يهدأ ويثور، تتحول من ساكنة وديعة إلى أخرى متوحشة، من حسناء فاتنة إلى عجوز شمطاء.

***

يضيء البرق السماء، وبعد لحظات يزمجر الرعد، ثم يسمع صوت هطول الأمطار، فيلف جسده جيدا بالسترة التي يرتديها.

***

ستغسل الأمطار وجه الأرض، وتتغلغل إلى جوفها، فتنتعش بعد ظمأ طويل... لتنمو بعدئذ الأزهار، وتكبر الأشجار مخضوضرة مع قدوم الربيع.

لا تقترب من قلبي أيها المطر، فلا أريد أن تنبت فيه المزيد من الأشواك الدامية التي ما تلبث تمزق أعماقي.

***

يشعل شمعة، وينظر إلى لهبها الذي يتراقص على نغمات الطبيعة الثائرة، وسيمفونية الغضب تعزف في صدر السماء، يتمدد على السرير ويغطي نفسه جيدا بالبطانيات، لكن هذه الحالة لا تستمر إلا لعدة ثوان، وفجأة يرمي البطانيات جانبا، ويرفع رأسه مذعورا عن الوسادة، ويستوي في جلسته كما في السابق.

***

لم أعد أشعر بالأمان، كل ما يحيط بي هو عالم من الألاعيب التي تثير الرعب، هل أنا وحدي حقا... أم أن الجميع متواجدون في زوايا سرية ينتظرون النتيجة؟

كان رجل عملاق يتجه نحوي، يمشي بطريقة تحمل معاني الاستهتار، له وجه ثعلب، رأسه أصلع، شاربه ضخم، شفاهه تفح منها الشهوة، كان واضحا أنه يحمل تاريخا مليئا بالقذارات، يدق الأرض برجليه الضخمتين، وقف واعترض طريقي، حاولت يائسا زحزحته وابعاده قليلا لأفلت منه، أطبق بكفه القوية على رقبتي، وبالكف الثانية كتم أنفاسي، ورحت أحس به يضغط ويضغط على عنقي التي كانت عظامها تطقطق تحت قبضته، وأحس بعيني تجحظان ولساني يتدلى، أعرف بوجه قاتلي ألف وجه من الأحباء... الأصدقاء..

أحس برقبتي تنخلع، قلبي يتمزق، أفقد قوتي وأهوي صريعا.

هل وقعت في مصيدة؟ كنت أضحك في سري عندما يتحدث أحدهم بأنه رأى الشيطان، أو زارته روح ما، وأكثر ما كان يثير عجبي هو حديث جارتنا أم سالم عن زيارات ابنها سالم لها ليلا، رغم أن يدي هاتين هما اللتان أودعتاه التراب بعد أن استملتاه من مكتب الشهداء.

أيكون هذا الشيطان هو المدرس برهان؟ أم المحقق، أو أحد ضباط السجن وحراسه؟ كيف يتحول الإنسان إلى شيطان؟ هل يصدق قول جدتي بأن الله خلق قلب الإنسان وقسمه نصفين، في نصف جلس الموت، ونصف جلس فيه الشيطان، ونشب الصراع في قلب الإنسان ذاته، وما هي إلا لحظات حتى كان الشيطان يتربع على عرش القلب ملكا.

بعد أن اختفى الرجل العملاق، ألفيت نفسي وحيدا أسير وسط درب معتم، وقد تملكني شعور حاد بأن جذوري قد اقتلعت ، فحاولت أن أبحث عن مستقر جديد لأرسي عليه مركبي.

الظلمة تتسلل إلى داخلي، أشعر بالدوار وبالدم ينتفض في عروقي، وبالأثقال تتوالى علي، كأنني أحمل العالم كله فوق رأسي، يتفصد العرق من جبيني، وتأخذ أطرافي بالاختلاج.

كم هو عفريت هذا المدرس برهان؟! نفذ تهديده بأبشع صورة، وقطع رزقي في ذلك البلد، من المؤكد أنه هو الذي تبرع بالنقود وأرسل الوثيقة إلى السلطات هنا، أوف... زمن ابن كلب، قطع رؤوس... وجريان دم... وحطام جماجم، وتصارع غيلان ومردة وتنانين، وعفاريت تسكن أجسام بشر، ويتزاوج أنس وجان... دنيا ملعونة... وحظي يفلق الصخر، تغربت لمدة عام بعيدا عن عائلتي، استطعت جمع خمسة آلاف دولار، كنت أنوي قضاء عام آخر، ثم يصبح بمقدوري شراء البيت، ولكن علي أن أرفع حصاد العام بأكمله مقابل تهريبي بأحد الزوارق، هكذا نص الاتفاق، سيدفع صديق أخي المبلغ بعد أن أخابره هاتفيا من الشاطىء الآخر.

وعدوا باخفاء اضبارتي نهائيا مقابل خمسة آلالف أخرى..

وضعوني في هذه الغرفة، وقالوا: عندما تصبح الظروف مناسبة في الأيام القادمة سيكون الزورق جاهزا عند مطلع الفجر.

الشمعة ستنتهي، سأحرق البطانيات خوفا من أن يفاجئني المدرس برهان أو المحقق أو أحد ضباط السجن وحراسه، والفجر لن يطلع بسرعة، إنه ينتظر مائة عام على الباب، ينتظر ويضحك في سره، ويتركني للظلمة المثيرة للريبة، وأنا أنتظر مفتوح العينين، وأرى الظلال تتلاعب أمامي كالقط، وصفيحة البول تتسكع في الغرفة على هواها، وينبت لظل معطفي رأس وقدمان والسقف يزدحم بالمارة، وأسمع قلبي يدق مثل زمور سيارة الاطفاء، وشفتاي متيبستان، لأبللهما بقليل من اللعاب.

كانت والدتي لا تكشف وجهها أثناء الليل أو تخرج أحد أطرافها من اللحاف، وعندما سألتها عن السبب، أجابت: حتى لا يعبث بها عفريت من العفاريت الكثيرة، والتي إذا أوت الشمس إلى كهفها، والناس إلى مضاجعهم، وأطفئت الأنوار، وهدأت الأصوات، صعدت من تحت الأرض، وملأت الفضاء حركة واضطرابا وصياحا.

سأحاول النوم... سأحاول النوم...

***

يتمدد بجسده على السرير، يغطي نفسه جيدا بالبطانيات، ولكن بعد عدة دقائق يرمي البطانيات جانبا، ويرفع رأسه مذعورا ليستوي في جلسته على السرير، ثم يتلفت يمنة ويسرة.

***

الذئاب والثعالب والأشباح تعترض طريقي، يضمرون لي الهول ويسرون لي البغض، ريقهم يتحلب إلى لحمي وعظامي، وفي جوفهم غلة لا يرويها إلا دمي.

أوف... سامحك الله يا أمي، عن أية عفاريت تصعد من تحت الأرض تتحدثين؟ عفاريت اليوم تتجول في الشوارع نهارا، وفي الليل تأخذ أماكنها في الكازينوهات والملاهي، حياتنا مجموعة من الكذب والرجاء الفارغ والوعود الجوفاء والكلمات واللقمة تلجم الحمير أمثالي للهجرة والعمل هنا وهناك، كم عشت من شتاء بلا دفء ولا راحة بال وأنا أتردد بين السفارات، أبحث في إعلاناتها، حتى أتت ليلة القدر وأعلنت احداها عن حاجتها لمدرس لغة عربية، تم اختياري ضمن المقبولين للعمل، وهناك لم أتأخر دقيقة واحدة عن دروسي، وفي الصف لم أخرج عن موضوع الدرس قيد شعرة، كنت أراقب كل تصرفاتي وكلماتي بعد التهديد الذي وصلني من المدرس برهان، وهو أستاذ من دولة أخرى، لكنه عفريت، واستطاع أن ينصب لي فخا محكما، رغم أني لم أسيء إليه، ما هو ذنبي إذا أخطأ في درس الاعراب؟ اعترضني الطلاب عدة مرات في الممرات وسألوني عن إعراب بعض الكلمات والجمل، وبعد أن أجبتهم يطلعوني على دفاترهم وما تلقوه من الأستاذ برهان في قاعة الدرس، هذا سبب له الكثير من الاحراج، وقلص عدد الطلاب الذين يأخذون عنده دروسا خصوصية، وبلغ غضبه مني ذروته عندما امتنعت عن مشاركته في وضع أسئلة الامتحان، وافقت إدارة المدرسة على طلبي، وكلفتني بشكل منفرد بهذا الأمر، وبالتالي لم يتمكن من أن يفي بعهده لطلبته الخصوصيين، حيث كان يعدهم طيلة العام أنه سيزودهم بأسئلة الامتحان، ولا يتوانى عن تناول الوجبات الفاخرة في بيوتهم، وملء جيوبه بدراهم أوليائهم.

المدرس برهان... حقا شيطان، يحسب الأمور بطريقته الخاصة وبفلسفة غريبة، اعترضني ذات يوم في الطريق وقال: لا تعتقد بأنك فهيم وذكي، منذ عشرين عاما وأنا أعمل في التدريس، وأستطيع تعليم أمثالك كيفية إعراب المفردات والجمل.

قلت: لست بحاجة إلى خبراتك وإمكانياتك، الأفضل أن تقدمها لطلابك في قاعة الدرس.

قال: أيها الغبي إذا علمتهم الآن بشكل صحيح فخلال عدة سنوات ستتكون لديهم كوادر متمكنة وذات كفاءة، وبالتالي سيستغنون عن خدمات أمثالنا، وينقطع رزقنا، هل فهمت أيها الأحمق... يجب أن تفكر بالمستقبل.

أجبته ساخرا: لست بحاجة إلى هذه الرزقة إذا كانت بهذه الطريقة... ومن هذه الدرب.

فقال محتدا ومتوعدا: إذن... اعتبر أن رزقك في هذه البلاد مقطوع في العام القادم.

لكني لم استطع التعامل مع حساباته الخاصة وفلسفته الغريبة، فوجه لي ضربة قاضية، عند عودتي في العطلة الصيفية اقتادوني من المطار بسيارة مغلقة وأنا لا أفهم شيئا، وفي الطريق استفسرت عن السبب، أجابني أحدهم: هناك تستطيع معرفة ماذا فعلت.

وأنى للمحقق العبقري أن يفهم عدم علاقتي بوثيقة التبرع التي وضعها أمام وجهي، نعم إنها تحمل اسمي، ولكن هل يعقل لجائع ومنتوف مثلي ترك أسرته وسافر لجمع بعض النقود كي يشتري بيتا متواضعا في أطراف المدينة وينتهي من الخلافات اليومية

على ذلك فيما إذا أخبرني عن كيفية وصول الوثيقة إليهم.

ولكن دون جدوى، فهذا الزمن زمن الشياطين والعباقرة، واقتادوني إلى القلعة...

***

ينهض من السرير، يحيط لهب الشمعة بكفيه، ثم تسافر نظراته عبر النافذة.

***

لا أريد أن أكون وجبة دسمة مثل الـذين سبقوني إلى القلعة، هل يجدوني مجرد لحم بشري معلب بطريقة إنسانية؟ أم مجرد جثة في العراء؟

يا إلهي... خرجت من البحر أفعـى كبيرة بشعة، يتمثل الشر في ملامحها، الشر يتقادح من عينيها، ومن فمها تنـدلع خراطيم من لهيب مستعر، لقد اجتـازت الأفعى الشاطىء، إنها تزحف نحو الرابية بعد أن أحالت كل شيء لمسته إلى هشيم، خشيشها يطن في رأسي، وفحيحها يهاجمني كأصوات مفزعـة، يا إلهي... وراء الأفعى يمشي ثعلب عجوز وغراب مطأطىء الرأس، وبوم مكروهة الحركات، وقرد غبي الملامح، وغوريلا زري الخلقة...

***

يجلس بسرعـة على السرير، يشـد البطانيـة على جسده، ثـم تنتقل نظـراته في أنحـاء الغرفة.

***

روحي تجوب قفارا تكسوها الثلوج، ويهب علينا زمهرير قاتل، لم أعد أشعر بأطرافي من تـأثير البرد، ومن بعيد يصلنـي نباح كلاب وجري ثعـالب وذئاب جائعـة، يتملكني شعور مشحون بالفزع، سأهرول باتجاه معاكس... موليا ظهري لهذه الضواري.

***

بسرعة يلقـى رأسه على الوسـادة، يغطي جسده كـاملا بـالبطانيات، ثـم لا يلبث أن ينهض مذعورا بعد سماعه وقع أقدام.

***

لا أدري ما سبب هذا الفراغ المخيف الذي أصـابني بغتة، وملأ أعماقي رعشة ورعبا، صورة تشكلت في ذهني، تفرض نفسها علي، لا أستطيع مسحها من ذاكرتي.

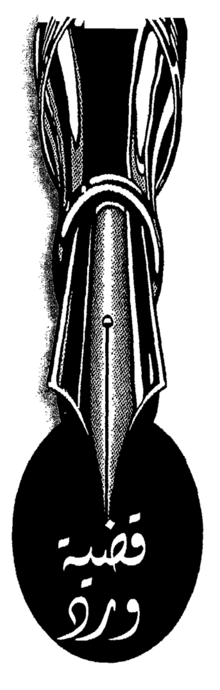
أتصور نفسي أصارع البحر وسـط الأمواج العنيفة، السماء تزخر بالـرعود المفترسة القادمة مـن أعماق الماء تدور حول قدمي، ها هـي تأخذ وضعا مناسبـا للهجوم، أشعر بأنني أجرف إلى القاع، القـاع الذي لا يقف عند حدود النهاية، وطيور جـارحة من بعيد تقترب بسرعة، تشق السماء بقوة رهيبة، ووسط كل هذا فإنني أذوب في المياه كقطعة من السكر أو قليل من الملح... أذوب... أذوب...

***

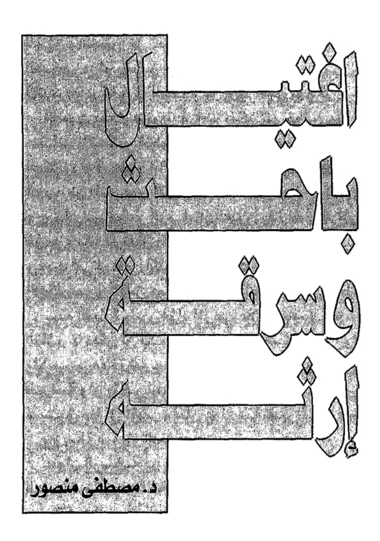
تابع الضابط المناوب والحارسان سيرهم في ممرات القلعة منفذين جولتهم التفقدية.

هامش

استفدت في المقطع الـذي بين قوسين [ ] من كتاب «الأيام» لعميـد الأدب العربي طه حسين.



□ اغتيال باحث وسرقة إرثه	د. مصطفى منصور
□حكاية هذا البحث	د. فؤاد المرعي



ـ وامصيبتاه.. وامصيبتاه

لقد أصابني الهلع عندما قرأت دراسة الدكتور فؤاد المرعي «دور المسرح الأوربي في نشأة المسرح العربي الحديث». أصابني الهلع الذي قضى على نشوة الفرح بصدور عدد جديد من مجلة «البيان» بمناسبة يوم المسرح العالمي ويحمل رقم «٣٠٨» بتاريخ مارس ١٩٩٦.

تلاشت الفرحة بسبب هذه الدراسة التي عندما قرأتها وجدت أن باحثا آخر يطل من بين أسطرها. ويصرخ مستغيثا من اغتياله وسرقة بحثه. والباحث الذي يستصرخنا بقوله «وامصيبتاه» هو الدكتور فواز الساجر ـ رحمه الله ـ المخرج والمبدع السوري المعروف الذي انتقل إلى الرفيق الأعلى في عام ١٩٨٨.

بعد قراءة دراسة د. فؤاد تشككت في الأمر، وتساءلت: هل يمكن لأستاذ جامعي ان يسلب الآخرين أبحاثهم وينسبها إلى نفسه؟!

إنه سؤال يكشف عن أزمة علمية وأخلاقية، ليس في مجال المسرح فحسب وإنما في أفرع المعرفة المختلفة.

ـ ذر الرماد في العيون وإخفاء الحقيقة:

بدأ فؤاد المرعي الدراسة بما أسماه «توضيح» ملأ توضيحه بكلمات عاطفية تثير

الحزن والشجن على فقداننا للدكتور فواز الساجر الذي وصفه بقوله «صديقي الشخصي». ثم يتذكر بحث صديقه الشخصي دون أن يذكر لنا عنوانه، فلنذكره نحن لنتذكر ما تركه فواز الساجر من إرث علمي يهم كل المسرحيين.

البحث يحمل عنوانا هاما يمكن ترجمته على هذا النحو: «أهمية منهج ك. س. ستانسلافسكي لتطوير المدرسة المسرحية العربية»، وقد نال عنها فواز درجة الدكتوراه في عام ١٩٨٦ من معهد «جيتيس» بموسكو، وهو المعهد الذي تخرج منه العديد من المسرحيين العرب.

وحتى يستمر ذر الرماد في العيون يعترف فؤاد المرعي بأنه كتب هذه الدراسة وأنه فوجىء بأنه لم يفعل أكثر من نقل أفكار صديقه. «.. وحين فرغت من كتابة هذا البحث وجدت أني لم أفعل أكثر من نقل أفكار صديقي الذي اختطفه الموت، ولم أضف إلى تلك الأفكار سوى القليل مما يحتاجه إعداد البحث من ربط وانتقاء وترتيب» [ص: ٦].

بهذه العبارة صور فؤاد المرعي علاقته بصديقه على أنها مجرد تأثر بأفكاره؛ ولكن التأثر لا يمكن أن يكون نقلا كاملا لعمل المؤثر. والعلاقة هنا بين الصديقين هي بالأحرى علاقة ترجمة، وكان الأولى بالدكتور فؤاد أن يذكر اسم د. فواز كمؤلف للدراسة وأن يذكر اسم الرسالة والموضوع الذي ترجم منه. لو أنه كان قد فعل ذلك لاستحق منا كل تقدير ولكان عمله هذا تقديرا لجهود صديقه العلمية.

ـ رسالة د. فواز الساجر

عنوان الرسالة هو «أهمية منهج ك. س. ستانسلافسكي لتطوير المدرسة المسرحية العربية». مكتوبة باللغة الروسية وتقع في (١٥٩) صفحة على الآلة الكاتبة.

وتتكون الرسالة من ثلاثة فصول إضافة إلى المقدمة والخاتمة وقائمة المراجع. وعناوين هذه الفصول هي:

الفصل الأول: الأطوار الأساسية في تشكيل الممثل العربي. التقاليد المحلية والاقتباس.

الفصل الثاني: قضية ترجمة أعمال ستانسلافسكي إلى اللغة العربية.

الفصل الثالث: الخبرة العملية بمنهج ستانسلافسكي.

يتعرض فواز الساجر في بحثه ـ بصفة أساسية لظاهرة التمثيل في المسرح الحديث وتطوره منذ نشأته ووصولا إلى الثمانينيات حيث يتوقف الباحث وهذا يشمل الفصل الأول. بعد ذلك يناقش الترجمات المختلفة لأعمال ستانسلافسكي ليصحح بعض المفاهيم التي وردت في هذه الترجمات. بعد ذلك في الفصل الثالث يبحث فواز في كيفية الاستفادة من منهج ستانسلافسكي في تطوير أسلوب الأداء لدى الممثل العربي وكيفية استخدامه في المناهج التعليمية في المعاهد المسرحية العربية.

وأهمية هذه الرسالة تتمثل في أنها تبحث في قضية المنهج، ومدى حاجة الممثل العربي إليه، وضرورة تربيته على أساس منهجي. هذا الموضوع التخصصي قد توافق مع امكانات المرحوم فواز الساجر الفنان المبدع والمخرج المسرحي الذي قدم الكثير للمسرح السوري المعاصر ممثلا في أعماله المسرحية وآراءه ودراساته.

ـ دراسة فؤاد المرعي وعلاقتها ببحث د. فواز الساجر

يمكننا تحديد العلاقة بين الدراستين على النحو التالي:

أولا: على الرغم من اختلاف العنـوان في كل من الدراستين إلا أن دراسة «دور المسرح الأوربي في نشأة المسرح العربي الحديـث » بقلم د. فؤاد المرعي عبارة عن تـرجمة كاملة لجزء من مقـدمة رسالة د. فـواز وتحديدا صفحتي (٥، ٦)، وأيضا ثلثـي الفصل الأول من ص (١٠) وحتى الثلث الأول من ص (٣٩) في الأصل الروسي.

هل هذا النقل يمكـن أن نسميه مسألة تأثر بصديقه المرحـوم؟!. وهل يمكن أن نطلق على هذا النقل مجرد توارد أفكار وخواطر؟!

ثانيا: إن كـل ما فعله فؤاد المرعـي بعد أن نقل ما ترجمه هـو إضافة عناويـن فرعية تقسم الدراسة إلى أجزاء، وهذا لا يعدو كونه جهدا تنظيميا.

وإذا تأملنا عنوان الدراسة سنجد أنه لا ينطبق مع محتواها، وإنما يتفق مع جزء منها والخاص بالحديث عن النشــأة؛ أي الحديث عن الرواد الثلاثة مـارون النقاش والقباني وصنـوع. لكن الـدراسة تتجـاوز النشأة وتستمـر في إبراز مـلامح المسرح العـربي في مسيرته حتى السبعينات.

لهذا فإن العنوان لا يدل على التطور ولا يشير إلى ذلك، وإذا ما تـم تعديله فإنه سوف يقترب من العنوان الأصلي الذي وضعه د. فواز الساجر للفصل الأول.

ثالثا: تميزت رسالة د. فواز الساجر بتنـوع المراجع الروسية والعربية والانجليزية. وقد تمثلت أمـانته العلمية في ذكره المراجـع الي اعتمد عليها، والإشارة إلى المصـدر الذي اقتبس منه الفكرة المعينة أو نقل منه سطرا أو جملة أو فقرة، وهذا من مقتضيات البحث العلمي وبديهياته.

عندمـا نقل فؤاد المرعي مـا فعله فواز السـاجر لم يحافظ على الدقـة العلمية ولا على أوليات البحث العلمـي. إنه نقل العديد مـن المراجع التي اعتمد عليها فـواز، ولكنه أغفل ذكرَ بعض المراجع التـي تم الاقتباس منها وتم الإشارة إليهـا في النص الأصلي. وقد تم تجاهل هذه المراجع في عدة مواضع تشير إليها.

في (ص :٧) ينقل فـؤاد المرعي مـا جاء في مقدمـة رسالة فـواز في صدد الحديـث عن المركزية الغربيـة والمركزية الشرقية، لكنه لا يذكر المرجع. وقـد أشار فواز إلى أن المرجع هو كتاب «الغرب والشرق» للمستشرق السوفييتي، كونراد في (ص ٢٤).

أيضا تجاهل فؤاد المرعي الإشارة إلى كتاب د. سليمان قطـايا مع أن كلماته موجودة في (ص ١٧). وقد أشار فـواز الساجر إلى هذا الكتـاب المعروف للمتخصصين والمهتمين بالمسرح العربي، وهو كتاب «المسرح العربي من أين؟ وإلى أين؟».

أيضا تجاهل فؤاد المرعي ذكر صاحب العبارة الآتية «إن الأمة حين تأخذ عن شعوب أخرى ما أنتجته مـن قيم مادية وروحية، تدمغها في معظـم الأحيان بل بعبارة أدق دائما تقريبا بطابعها القومي» (ص١٦).

وقـائل العبـارة هو «كـوليتشينكـو» في كتـابـه «ازدهار وتقـارب الأمـم في الاتحاد السوفييتي» وهذا قد ذكره الساجر في بحثه.

رابعا: قـام فؤاد المرعـي بترجمة بعض الأسطر تـرجمة حرة، وهـذا حق مـن حقوق المترجم. إن من حقه الترجمة بتصرف، ولكن مع المحـافظة على المعاني والأفكار وعليه أن لا يشـوه ذلك أو يخل بـالسيـاق الرئيسي للفقـرة. لقد قـام فـؤاد المرعي بتغيير بعـض

الكلمات في بعض الفقرات، وهذا التغيير أحدث خللا في السياق العام للفقرة المعينة وأيضا تشوه المعنى.

يقول د. فواز الساجر:

«ونحن نأمل أن تعيد الظروف الأساسية المرتبطة بنشاط مارون النقاش وتابعيه. وأيضا نأمل أن تستطيع البرهنة على أن هذه المزاعم المشابهة لا أساس لها». [فواز.. ص (١٠)].

نقلها د. فؤاد المرعي على هذا النحو:

«ونحن نأمل أن يكون بمقدورنا من خلال تحديد العناصر الأساسية في نشاط مارون النقاش ومتابعيه، البرهان على خطأ هذا الموقف..».

[فؤاد: ص(٨)] والتخطيط أسفل الكلمات من وضعنا.

إن التعديل الذي أجراه المترجم / الناقل قد يبدو هينا، ولكن في الحقيقة لا يتفق هذا مع سياق الدراسة المسروقة. فالكلمة الروسية «مومينتى» وتقابل الكلمة الانجليزية "Moment"، لا تترجم إلى عناصر وإنما إلى لحظات أو ظروف. أيضا ان اختيار لفظة «ظروف» يتفق مع الهدف الذي كان يسعى فواز الساجر إلى تحقيقه. إن فواز في هذه الفقرة يشير إلى منهجه التاريخي في دراسته لظروف نشأة المسرح العربي عند مارون النقاش وتابعيه وليس متابعيه. وهذا ما يتم في الدراسة حتى يمكنه بحث قضيته بعيدا عن كل من المركزية الغربية والمركزية الشرقية.

مثال آخر:

يقول فواز في صدد حديثه عن تجربة يعقوب صنوع:

«في الواقع نحن نرى نفس سمات الاحتفال والارتجال في عروض يعقوب صنوع المسرحية ويقدم محمد يوسف نجم عددا من الأحداث والمشاهد المضحكة التي كانت تحدث مرارا في عروض صنوع وذلك في وجود عدد كبير من الجمهور من المصريين البسطاء» [فواز ص: ٢٢]

نقل فؤاد ذلك على النحو التالي:

«ونحن في الواقع نجد سمات المهرجان التمثيلي البهيج نفسه في عروض يعقوب صنوع. إن محمد يوسف نجم يذكر عددا من المقاطع والمشاهد الطريفة التي كانت تتكرر كثيرا في أثناء تقديم صنوع لعروضه ـ التي كان يشاهدها جمهور واسع يضم البسطاء المصريين» [فؤاد، ص: ١٥]

لقد أغفل المترجم مصطلح الإرتجال وهو بذلك يلغي سمة هامة من سمات مسرح صنوع. أيضا يتجاهل سمة الاحتفال التي تعتبر من السمات الهامة للمسرح العربي في نشأته الأولى وليس لدى صنوع فقط. من هنا نجد مدى تشويه فؤاد المرعي للمعنى وازدراء تشويهه له بالتغيير البديل الفضفاض «المهرجان التمثيلي البهيج نفسه».

مثال آخر:

يقول د. فواز الساجر في بحثه.

«في ظروف اضطهاد الرقابة الصارمة والعدد الكبير من الفرق التجارية، التي اتجهت نحو الأذواق المنحطة للجمهور، فإن الكوميديـا العربية لم تستطع الوصول إلى مستوى التعميمات الاجتماعيـة ولم تستطع تـربية نمـط جـديد للممثـل، كما حدثـث في المسرح الروسي».

[فواز، ص ٣٢ ـ ٣٣]

نقل فؤاد العبارة على هذا النحو:

«ففي ظروف اضطهاد الـرقابة الصارمة ووجود عدد كبير من الفـرق التجارية التي تخاطب أذواق الجمهور الغريزية، لم تتمكن الكوميـديا العربية من الارتقاء إلى مستوى التعميمات الاجتماعية. وتربية نمط الممثل الجديد كما حدث في المسرح الفرنسي».

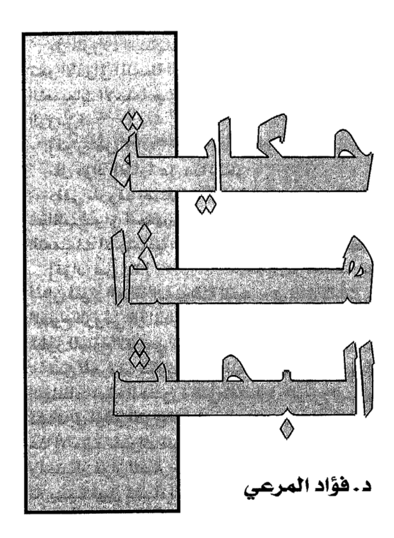
[فؤاد: ص ٢٠]

إن تغيير الصفة الجغرافية للمسرح في المقارنة التي أوردها فواز الساجر وذلك بتغيير المسرح الروسي إلى المسرح الفـرنسي لا يحقق الهدف المطلـوب من المقـارنة ولا يتفـق مع تطور المسرح الفرنسي نفسه.

مـن المعروف تـاريخيـا أن المسرح الفرنسي لم يعـانى مـن صرامة الـرقـابة وتعنـت السلطات بهذه الصـورة التي تفشت في المسرح الـروسي. إن تاريخ المسرح الـروسي منذ نشأته في أوائل القرن التاسـع عشر هو تاريخ معاناة من الرقـابة والسلطات ولم يختف هذا إلا منـذ سنوات قليلة بعـد اصلاحات جوربـاتشوف واختفاء الاتحاد السـوفييتي. واختيـار فواز للمسرح الـروسي هو اختيـار دقيق وذلـك لأن نشأة هـذا المسرح كانـت تاريخيـا قبيل نشـأة المسرح العربي بسنوات قليلـة، وأيضا لأن ظـروف النشأة كـانت متشابهة في بعـض الأوجه. ومن ناحيـة أخرى هذا الاختيار يتنـاسب مع المقارنـة التي أوردهـا الساجـر بعد ذلـك بين المسرح العـربي والمسرح الروسي تمهيـدا للوصـول إلى الموضوع الأساسي لبحثه وهو منهج ستانسلافسكي وأهميته للمسرح العربي.

خاتمة

القضيـة واضحة، والكـارثة واقعـة عندمـا يضيع العلـم والعلماء ويتفشى الجهـل والجهلاء.



حكاية هذا البحث

د. فؤاد المرعي

حين اتصل بي سكرتير تحرير مجلة البيان وأبلغني أن أحدهم كتب إلى المجلة محتجا على نشر مقالة «دور المسرح الأوروبي في نشأة المسرح العربي الحديث» باسمي في العدد/ ٣٠٨/ من شهر مارس/آذار/ عام ١٩٩٦، ومتهما إياي بالسرقة الأدبية، حزنت كثيرا وفرحت كثيرا في الوقت نفسه.

حزنت لأن السيد المعترض وجه إليّ تهمة قاسية من دون وجه حق وفرحت لأنه قرأ، من دون شك تلك الأفكار التي دونها صديقي الذي اختطفه الموت مني المرحوم الدكتور فواز الساجر مرتين، مرة في الكتاب الصادر عن وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية عام ١٩٩٤ بعنوانٍ : «ستانسلافسكي والمسرح العربي» من تأليف الدكتور فواز الساجر وترجمة الدكتور فؤاد المرعي (الذي هو أنا)، ومرة ثانية على صفحات مجلة البيان التي رأت بحق أهمية مادونه صديقي، رحمه الله، فكرّمته بالنشر في عددها الصادر في غمرة الاحتفال بيوم المسرح العالمي.. وسأكون سعيدا لو أن صاحبي المعترض يتبنى هذه الأفكار في إسهاماته المقبلة في بناء الثقافة القومية العربية، ولو أنها ترسخ في ذهنه مقرونة باسم فواز الساجر هذا المخرج الموهوب الذي خسرته الحركة المسرحية، بل الحركة الثقافية العربية قبل ثماني سنوات وفي مثل الشهر الذي أكتب فيه هذه السطور.

قبل ثماني سنوات، وبعد أن تراجعت صدمة الحزن الرهيبة لموت فواز اجتمع لفيف

من أهل الفقيد وأصدقائه (وأنا من بينهم)، ورحنا نفكر بطريقة نرسخ فيها ذكره ونبرز دوره الهام في الحركة المسرحية العربية وسعيه الصادق والصائب لبناء مسرح عربي، وقد اقترحت على المجتمعين أنذاك أن أقوم بترجمة أطروحته عن اللغة الروسية ونشرها، علما بأني كنت قد هجرت الترجمة قبل عشر سنوات من ذلك التاريخ وانصرفت إلى عملي في التدريس والتأليف في جامة حلب، فاستحسن المجتمعون ذلك وبدأت العمل على الفور أملا في أن يتم نشر ترجمة الأطروحة في الذكرى السنوية الأولى لوفاة الصديق الراحل، ولكن زمن العمل طال أكثر من عامين. وظهرت آراء تقول بضرورة تعديل بعض الصيغ والعبارات التي شاخت (بحسب تلك الآراء) ولم تعد مناسبة. ولم أكن من مناصري ذلك.. واستقر الرأي في النهاية على نقل النص بأمانة مطلقة والاقتصار في التعديل على تغيير صيغة عنوان الأطروحة دون المساس بمعناه الأساسي واستبدال كلمة «عمل» أو «بحث» بكلمة «أطروحة» حيثما وردت في المتن وهذا ماكان.

وحين دعيت لإلقاء محاضرات في الأدب المقارن على طلاب قسم اللغة العربية في جامعة ليون الثانية في فرنسا في نيسان (أبريل) عام ١٩٩٠ ـ وكنت أنذاك على وشك الانتهاء من ترجمة الأطروحة ـ وجدت من المناسب أن أعرّف أولئك الطلاب بفواز الساجر لاسيما وأن الذكرى الثانية لوفاته كانت على الأبواب فألقيت عليهم النص المنشور في مجلة البيان بحد فيره بما في ذلك التوضيح طبعا. ودار بعد المحاضرة بيني وبين طلاب القسم حديث طويل عن فواز الساجر وجهوده المسرحية، ارتاحت له نفسي لاعتقادي بأني وفيت جزءا من واجبي تجاه رجل موهوب من بلدي وصديق يربطني به سمو الاخلاق وانسجام الفكر والثقة بالنفس.

وفي أواسط عام / ١٩٩٢/ أرسل نص الاطروحة بصيغته النهائية وعنوانه الجديد «ستانسلافسكي١٠٦١٠٦١٠٦١٠٦١٠٦١٠٦١٠٦١٠٦١٠٦١٠٦١٠٦١٠٦ والمسرح العربي» ـ الذي اقترحه، فيما أعتقد، الاستاذ سعد الله ونوس مَنّ الله عليه بالشفاء وأطال بقاءه علما بارزا من اعلام الحركة المسرحية العربية ـ إلى وزارة الثقافة أملا في أن ينشر بمناسبة الذكرى الخامسة لوفاة الدكتور فواز الساجر، أي في أيار (مايو) عام ١٩٩٣، وكان الرأي انذاك أن ينشر الكتاب دون أي ذكر لفؤاد المرعي (كاتب هذه السطور)، إذ من غير المستساغ في رأيي، أن يترجم كاتب عربي سوري عملا لكاتب عربي سوري الى اللغة العربية وانطلاقا من هذا المبدأ نشر الاستاذ سعد الله ونوس في الكتاب الثقافي الدوري «قضايا وشهادات» العدد ٦ لعام ٩٢/ فصلا كاملا من كتاب الدكتور فواز الساجر دون الاشارة إلى فؤاد المرعي من قريب او بعيد وكنت سعيدا بذلك.

ومرت الذكرى السنوية الخامسة ثم السادسة لوفاة صديقي فواز واقتربت ذكرى وفاته السابعة، والكتاب لم يصدر بعد.

وكان أن أرسلت نص المحاضرة إلى مجلة البيان في ربيع عام ١٩٩٥ لينشر في الذكرى السابعة لرحيل صديقي. ولكن ذلك لم يحدث بسبب ضيق الوقت على ما أعتقد.

وأخيرا، وفي خريف عام ١٩٩٥ تم توزيع كتاب صديقي فواز الساجر. وأقول صادقا إني فوجئت باسمي على غلافه بوصفي مترجما، وشعرت بامتنان غامر لمن اقترح ونفذ ذلك.

وفي ربيع هذا العام/ ١٩٩٦/ نشرت «البيان» مشكورة البحث المرسل إليها في عددها الخاص بيوم المسرح العالمي. وعددت ذلك عملا رائعـا من أسرة تحرير المجلة التي أكدت بنشرها المقال بقاء أفكار فواز الساجـر نضرة وحية في الحركة المسرحية العربية. ولكني شعرت بالحزن العميق عنـدما سمعت بردة فعل صاحبي «الغيـور على فواز السـاجر»!! وقد أبلغني إياها سكرتير تحرير مجلة «البيان» هاتفيا.

أنا لا أعرف اسـم صاحب «الاحتجاج» ولا أعـرف ماذا كتب في «احتجاجـه». ولكني أقول للتوضيح إن البحث المنشور في مجلة «البيان» مستـل بكامله من أطروحة المرحوم الدكتور فواز السـاجر وإنى ـ كما ورد في التوضيح الذي رافـق نشر البحث ـ «لم أفعل اكثر من نقل أفكار صديقي، الذي اختطفه الموت، ولم أضف إلى تلك الأفكار سوى القليل مما يحتاجه إعداد البحث من ربط وانتقـاء وترتيب». ولابد أن أذكر هنا أن اعداد البحث تم قبل نشر كتاب الدكتور فواز بخمس سنوات. اما ما فعلته فهو التالي.

١ ـ كانت محاضرتى في جامعة ليون الثـانية في الأدب المقارن ولذا وضعت لها عنوانا «دور المسرح الأوروبي في نشأة المسرح العربي الحديث».

٢ ـ جعلت التوضيح المنشور بخط بارز في مجلة «البيان» مقدمة للمحاضرة.

٣ ـ أخذت مقطعا من مدخل الأطروحة منـاسبا لموضوع المحاضرة مع بعض التعديل (أرجو ألا يتهمني صـاحبي بالتشويه) وجعلت لـه عنوانا جزئيا هو: في الحيـاة الثقافية العربية». وقد ظهر هذا المقطع فيما بعد في الصفحة الثامنة من الكتاب الذي نشرته وزارة الثقافة السورية.

٤ ـ أخذت مقـاطع من الفصل الأول من أطروحـة صديقي الراحل تتعلـق بموضوع المحاضرة ووضعت لها العناوين الجزئية التالية.

أ ـ مارون النقاش بين التقاليد القومية والمؤامرات الأجنبية

ب ـ أبو خليل القباني لا يأخذ عن المسرح الأوروبي النصوص وكامل القواعد

جـ ـ يعقوب صنوع جمع بين الممارسة المسرحية الغربية والتقاليد الشعبية الموروثة

د ـ الرواد وفن التمثيل

هـ ـ عروض الرواد لم تكن نسخة عن الاصول الغربية

و ـ بداية (الأوربة) بظهور ممثلين درسوا في الغرب

ز ـ خمسينيات القرن العشرين بداية تحول المسرح العربي وقد ظهرت هذه المقاطع في الكتاب الـذي نشرته وزارة الثقافة في الصفحـات / ١٣ ـ ٤٧ / من الفصـل الأول الذي ينتهي في الصفحة / ٦١/ من الكتـاب ويحمل عنوان هو: «المراحل الأساسيـة في تكوين الممثل العـربي ـ التقاليـد القومية والمؤثـرات الأجنبية»، ويخلو، طبعـا، من أية عنـاوين فرعية.

٥ ـ عدّلت أرقـام الإحالات إلى المراجع لتتناسب مع مكـانها في نص المحاضرة. وعدت إلى المراجع العربية فـأخذت نصوص المقبوسات عنها مباشرة، فهـي كما يعلم صـاحبي المحتج مترجمة إلى الروسية في نص الأطروحة المكتوب كله باللغة الروسية.

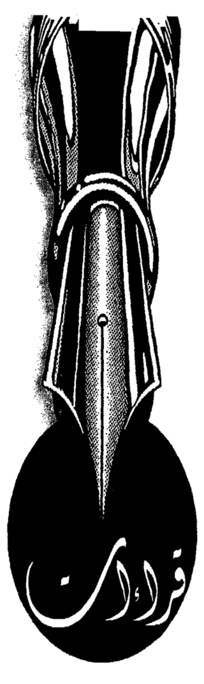
لقد أسميت ما فعلته «إعدادا» ـ كما جـاء في التوضيح الذي رافق نشر النص ـ لأنى لا أعرف لـه اسما آخر. وإذا كـان لدى صاحـب الاحتجاج اسـم آخر له فـأنا أوافـق عليه

شريطه ألاّ أتهم بالتشويه أو التحريف، بل إني أوافق على إغفال اسمي تماما، كما حدث في مرة سابقة أشرت اليها أعلاه، فأنا آخر رجل في الدنيا يفكر في سرقة جهود المرحوم الدكتور فواز الساجر، وقد أكون أول رجل في الدنيا يريد لاسمه أن يبقى حيا بيننا.

ثمة همسة أخيرة أصبها في أذن صاحبي المحتج: أنا، يا رجل، لا أرسل مادة للنشر طمعا في أن أرى اسمي على غلاف مجلة أو كتاب، فقد شبعت من ذلك في ما يقرب من أربعين عاما من العمل في المجال الثقافي نشرت خلالها اكثر من ستين كتابا مترجما وخمسة كتب جامعية وثلاثة كتب في دور نشر في بيروت ودمشق وحلب وهناك كتب أخرى قيد النشر، واكثر من خمسين مقالة منشورة في كبريات المجلات والصحف العربية. وإني لأتمنى أن تمتلك من حسن النية ما يجعلك تنظر إلى نشر هذا البحث بوصفه، كما جاء في التوضيح الذي رافق نشره في مجلة البيان، «تقديرا لجهود الدكتور فواز الساجر العلمية وتعريفا بها وتعبيرا عن محبة حية في قلبي للرجل الراحل الذي قدم قلبه وعقله للناس مسرحا وفكرا وسلوكا».

ولا حول ولا قوة إلا بالله

١٩٩٦/٥/٢٣ د. فؤاد المرعي.



□ الدائرة المغلقة في «سماء مقلوبة» — محمد بسام سرميني

□ الصحافة الثقافية في الخليج — عبد الحميد غزي

ناصر الظفيري و الدائرة المغلقة في رواية «سماء مقلوبة»

● محمد بسام سرميني

ناصر الظفيري واحد من الأسماء الأدبية اللافتة للنظر في المشهد الثقافي الكويتي، وذلك من خلال مجموعتين قصصيتين: وليمة القمر وأول الدم، وعملين روائيين: عاشقة الثلج وسماء مقلوبة.

وإذا ما صح الافتراض بأن الكاتب يولد قاصا، ثم يتطور فيغدو روائيا فإن مثل هذا الزعم ينطبق على كثير من الأسماء الأدبية من بينها ناصر الظفيري.

«سماء مقلوبة» رواية تقع في مئة وتسعين صفحة من القطع المتوسط، صدرت في الكويت عام (١٩٩٥) تزينها لوحة تشكيلية للفنانة الكويتية عالية شعيب.

أول ما يلفت النظر هو عنوان الرواية المبتكر والجميل، والذي يخفي خلف ثناياه حالة من الرفض لحياة قلقة ومتغيرة في مفاهيمها ومعاييرها، لكأن في الأمر إشارة خفية إلى ذلك الانقلاب الهائل في المنطقة إثر تفجر الثروة النفطية الذي انتقل بالمنطقة نقلة مباغتة ومفاجئة، ووضعها في مواجهة الحداثة والتكنولوجيا والآلة التي غزت مفاصل الحياة بأسرها. ولعل مثل هذا الانقلاب هو ما عبر عنه الكاتب بمصطلح «سماء مقلوبة».

والأمر الآخر الذي يستحق الانتباه هو اعتماد الكاتب طريقة البناء الدرامي الدائري بحيث ان أول الرواية يسلمك إلى آخرها، وآخرها يعيدك بالضرورة إلى أولها، وهكذا تتبنى الرواية بالطريقة نفسها التي تبني بها دودة الحرير شرنقتها، تنسجها حول نفسها

وتحكم إغلاق الدائرة، وحين تغدو فراشة تثقب شرنقتها وتطير باتجاه العالم الرحب الفسيح.. وكاتبنا ناصر الظفيري يثقب دائرة روايته ويخرج كما الفراشة تماما، لأنه لا يريد أن يبقى أسير الدوائر المغلقة:

«أقلعت الطائرة. نظرت إلى أسفل. لم أحدد شيئا. أقلعت الطائرة غربا مغادرة (الجهراء) التي رصفتها بخطاي، وعمّدتها بذنوبي وعرقي.. آذيتها بقلقي وأزعجتها بأخطائي.. لم يتبق منها سوى الحكاية» ص ١٦

والمسألة الثالثة التي تلفت النظر في رواية «سماء مقلوبة» مدى مقاربة هذا النص لمفهوم السيرة الذاتية، ومدى افتراقه عن ذلك المفهوم بالقدر نفسه.. لقد مارس الكاتب علينا نوعا من الإيهام الجميل في مقدمة الرواية، بحيث انه أعطانا نصف الحقيقة، وحجب في الوقت نفسه نصفها الآخر: «إذا أخبركم المؤلف بأن حياته لم تكن مطابقة لحياتي فتلك نصف الحقيقة، وإذا أخبركم أنه استخدمني كحيلة لأشكاله القدرية فذلك نصف الحقيقة الآخر/ الراوي: سليمان عبد الله».

إنها، من دون شك، لعبة فنية ذكية تبررها تفاصيل النص الروائي الذي يغوص فيما هو واقعي أصلا، ولكنه لا ينقل هذه الواقعية بحرفيتها الفوتوغرافية أو التسجيلية، إنما يعتمد مفهوم «النمذجة» أساسا لها، وهو صنيع لا يجيده إلا من اتقن مهارة الكتابة الإبداعية وعرف أسرارها وخفاياها، ومثل هذه الواقعية والاغتراف من منابع السيرة الذاتية وجدناه عند «وليد الرجيب» في روايته «بدرية»، وأمثلة الرواية العربية كثيرة جدا في هذا الصدد، ولعل أبرزها ما قدمه الروائي «حنامينه» في «بقايا صور» و«المستنقع».

* ظلال الشخصيات الروائية:

إذا كنا نسلم جدلا بمفهوم الشخصية/ البطلة في العمل الروائي، وهي مسألة قابلة للأخذ والرد في الدراسات النقدية الحديثة، فإن شخصية «سليمان عبد الله» هي البطل في رواية «سماء مقلوبة»، ويشاركه البطولة شخصيتان نسائيتان: نجوى وسارة.

● سليمان عبد الله: لقبه (الأغبر) ولد صيف (١٩٥٧) صنوا للظهيرة والشمس وحدّتها القاسية جدا.. أصيب بالجدري في سن مبكرة ترك وجهه مثل صفيحة نحاس عبث بها صفّار غبي.

عاش طفولته ويناعته في (الجهراء)؛ حيث البيوت الطينية القديمة، وصفائح الحديد والتنك، ولهيب الشمس الذي لا يرحم صيفا، وثورة العواصف والأمطار شتاء. وكان الأغبر يشكل مع فلاح (القنفذ) والأشيب ثالوث شقاء لا مثيل له أبدا.

ويصرح الراوي أن عام (١٩٧٣) كان عاما حاسما جدا غيرّ مسار حياته:

«كنت حتى خريف ٧٣ منتظرا الأحداث التي غيرّت مسار حياتي: غياب والدي في معسكره، افتتاح سينما الجهراء بفيلم «خلي بالك من زوزو» ووصول ذات الراية» ص ٢٥.

شارك والد سليمان في حرب (١٩٧٣) وعاد شهيدا، وسوف يكون لهذا الغياب أثر كبير في حياة (الأغبر) الذي يعترف لنا بكل الحزن والأسى:

«ها هو أبي يرحل رحلة طويلة دون أن

يمنحني فرصة أكبر للحديث معه، فرصة كي أحبه كما أريد، لم أمنحه بشقاوتي سوى الشقاء. ها هو يغيب، لم أتعلم شيئا في وجوده فهل أتعلم من غيابه»؟ ص ٤٢.

وعن علاقته المشبوهة بالمرأة المطلقة (نجوى) يقرر الأغبر ثم يتساءل:

«النساء تصنع الرجال» هل سأكون رجلا كما أوحى لي صباي؟ أم أكون رجلا كما تريد نجوى؟» ويتطوع للإجابة على هذا السؤال وهو فتى في السادسة عشرة من عمره: «سأكون رجلا متهالكا أمام امرأة تعرف مفاتيح البهجة فيّ» ص ٨٣.

وبصدد علاقته العاطفية بالشابة الشقراء الجميلة (سارة) ابنة نجوى، فقد اجتهد البطل سليمان عبد الله أن تنجح هذه العلاقة وتستمر إلا أنه فشل، وكان الفرق بينهما شاسعا، إنه فرق بين عالمين مختلفين متنافرين بحسب البيئة والتربية والظروف التي عاشها كل واحد منهما. ويعترف الأغبر بما يوحي بهذا:

«ربما أنا منقاد بما ورثته من تقاليد راسخة، تتفاعل بمخيلتي أحداث ليس لسارة أن تفهمها، وليس بالإمكان التطرق إليها أمام امرأة برجماتية كسارة» ص ٢٣.

وباختصار شديد، فإن سليمان عبد الله، برغم دراسته الجامعية العالية، واشتغاله بالصحافة، واغترابه إلى العالم الحضاري والمدهش (باريس) مثلا، إلا أنه بقي يعاني عذابا داخليا وصراعا أزليا أرّقه: «علي أن أفكر بخروجي من متاهة أيامي القتيلة إلى متاهة أيامي القاتلة.. ما الذي يربطني بكل هذا؟ ماض سأتخلص منه حين أطل من نافذة الطائرة.. شخوص أبعدتهم بيدي عن الحياة.. وآخرون سأبعدهم بحركة من رأسي.. أنفض رأسي بشدة لتتساقط صورهم وأيامهم من ارتفاع لا بأس به فوق سطح البحر» ص ١٣.

● نجوى: ويطلق عليها الأغبر لقب (المرأة ذات الراية)، وهي إشارة واضحة إلى أنها امرأة داعرة تبيع جسدها لكل من يدفع أكثر.

عاشت طفولتها معذبة ومقهورة، باعها أهلها لرجل أعمى بعمر والدها.. تزوجها مقابل قطيع بسيط من الأغنام. تقول نجوى بكل الحقد والألم:

«أما وأنا كفة الميزان التي عادلت قطيع الأغنام، فلا أجد سببا لفقء عينيّ» ص ٧٦.

كانت نجوى في بيت زوجها الأعمى طفلة مقابل رجل، وها هي تعترف:

«لم يقترب زوجي مني.. كان يستدعيني إلى غرفتي في القيلولة، يمسح على جسدي ثم يعيدني إلى ضرّتي. بعد ثلاث سنوات مسح على جسدي، وأبقاني إلى جواره ليلة كاملة. تزوجني» ص ٥٧.

وأمام ظروف غير طبيعية وغير متكافئة كان من السهل جدا أن تزل قدم الشابة، وتقع في غرام (علاء) السائق الشاب الوسيم الذي كان ينقل نجوى والبنات إلى المدرسة. وها هي نجوى تتحدث عن علاقتها المشبوهة بعلاء: «ذات ليلة تقاطع نجمان وحلمت به. في الصباح عشقته، هل تدري لماذا؟ على المتزوجة من أعمى أن تفقأ عينيها إذا لم تجعل زوجها يبصر من خلالهما. كنت سأفعل ذلك لو أنني اخترته» ص ٧٦.

وتستأنف نجوى اعترافاتها قائلة: «مرت سنة على علاقتي بعلاء، تحرك في أحشائي جنين. كنت طفلة أحمل طفلا. بعد أشهر ولدت سارة. ابنة تحمل ملامح علاء واسم الأعمى» ص ٧٧.

الأعمى طلق نجوى تحت إلحاحها

المتواصل، لكن (علاء) غدر بها، وهرب ولم يرض أن يتزوجها، فكانت نجوى الخاسرة الكبرى، خسرت زوجها وعشيقها وطفلتها سارة، لذلك بقيت ناقمة على علاء أشد النقمة، ودفعت الأغبر لقتله، لكن الأغبر استأجر صديقه الحميم (الأشيب) لقتل علاء غيلة، وتنتهي المسألة بمصرع كل من علاء والأشيب بمشهد درامي غاية في الفجيعة والإيلام.

وسوف تدور الأيام، وتغدر نجوى بعشيقها الأغبر وتتزوج من الرجل الضعيف (الأهطل) الذي لا حول له ولا قوة، وذلك بغية استمرار خيانتها مع كل الرجال، ويكتشف الأغبر أنه كان آخر المخدوعين، ويكشف سر خيانتها لزوجها (الأهطل) فيقدم هذا على قتلها غسلا لشرفه ورجولته البائدة وها هو الأغبر سليمان يصف لنا مصرع الخائنة والغادرة نجوى:

«كانت تغني بتأوه تحت لحافها الناعم. انقض الأهطل عليها. طعنها الطعنة الأولى بصعوبة، لكن الطعنات التالية كانت أكثر يسرا. وقفت أحدق في وجهها بتغضن. لم تصرخ. شخرت مرة واحدة، وأسلمت روحها» ص ١٣٦.

● سارة: ابنة نجوى غير الشرعية، طفلة الخيانة: «ابنة بلون الذرة الناضجة، عيون زرقاء، شعر أشقر، ابنة تحمل ملامح علاء، واسم الأعمى» ص ٧٧.

التقى سليمان بسارة في الجامعة، وكان للقائها وقع السحر العظيم في نفسه، ويبدو أنه أحبها منذ اللحظة الأولى: «خرجت خلفها متجها إلى آخر مباني الجامعة، اكتشفت أن بحرا جميلا هناك. وقفت على شاطئه أحدق بعيدا فيه، نوارس بيضاء تحلق أسرابا وفرادى، ترصد الريح الخريفية الناعمة» ص ١٤٧.

ويبدو أن الخلاف كان حادا وعميقا بين عالم سليمان وعالم سارة، وبرغم الحب والمعاشرة الجسدية، والحمل السفاح.. وبرغم كل الأشياء، إلا أنه كان لا بد من نهاية هذه العلاقة، بحيث يتجه كل منهما بعكس الآخر.. ويدور بين الاثنين هذا الحوار: «ستتزوجني، أعرف أنك شهم/ لا تكوني شرقية/ أنت تقتلني / نتخلص منه / سأحاول / أتابع الانتفاخ الصغير المكور في منتصف بطنها، أفكر بالهرب منها. نجحت هي في التخلص مني ومن نفسها. أنهت كل قلقي» ص ١٨٩.

مفهوم التطهير والتطهر عند الكاتب:

عندما تكون النفس البشرية غارقة في شرودها وآثامها، وممتلئة بخطايا الدنيا وذنوبها فإنه من الطبيعي أن تسعى للتطهير بغية العودة إلى صفاء الجوهر ونقائه. وهذا المفهوم كان يلح على البطل (سليمان عبدا لله) المثقل بالذنوب والآثام، ولهذا فهو ينشد تطهير الروح والجسد، والتطهير يكون بالنار أو الماء على السواء.

وحين انتقلت أسرة سليمان عبد الله من سكنها القديم والرث في الجهراء إلى سكن حكومي جديد، لجأ سليمان إلى إحراق منزله، لكأنه بذلك يريد أن يطهر البيت من خطاياه، وآثامه، ويقطع صلته بذلك الماضي ومآسيه:

«أحضرت الكيروسين من المطبخ. سكبته على حواف المنزل وأنا أدور حوله، ثم أشعلت النار به.. لا أريد أن أذكر أنني كنت هنا» ص ١٤٠.

وحين تعرف سليمان على سارة اكتشف عالما جديدا من حوله، ورأى

البحر وكأنه يراه للمرة الأولى في حياته، ساحرا وجميلا، ولذلك فهو يريد أن يلقي بجسده المثقل بالخطايا في هذا البحر ويتطهر:

«أريد أن استحم، ألقي بجسدي في هذا الملح المذاب. أغسل جروح روحي. أزيل درني القاتل. أشد جسدي على أثلامه. أغطس كهذه الطيور، وأخرج نقيا بلا خطايا» ص ١٤٧.

اللغة الروائية بين الواقعية والقصدية:

الأدب فن قوامه اللغة، واللغة هي أداة التعبير والتفكير، ويبدو أن الروائي ناصر الظفيري يعي هذه المسألة وعيا حضاريا، ولهذا فهو يشتغل على لغته الروائية اشتغال العامل المجد الذي يرى أن اللغة الروائية تحمل وظائف تعبيرية بالإضافة إلى الوظائف الجمالية التي ترقى بالذوق العام. ويتبدى هذا في التوصيف الراقي للطبيعة ومظاهرها، وكذلك الحالات النفسية وما تعانيه من اضطرابات وأزمات.

ونقتطف هذا التوصيف الجميل لشمس الظهيرة: «الظهيرة أتون الأجساد الملتهبة. نزيز العرق المالح.. الطنين المالح المتواصل لذبابة سائل شفيف تحوم حول الأرض. الظهيرة فتاة الشمس التي لا تقاومها عين ولا يرتد لها ظل. الظهيرة عقوبة الشمس للأرض المالحة، لا شيء يحد مداياتها المترامية إلى ما يشبه الأبدية الجغرافية» ص ١٩.

إن مثل هذا التوصيف الراقي والذي يؤدي وظيفته الجمالية والبلاغية لا يتأتى إلا لابن المنطقة الذي عاش خصوصية الطبيعة بكل أحاسيسه ومشاعره.

أما لغة الحوار الخارجي / الديالوج فكانت ـ في الأغلب الأعم ـ في مستوى اللغة الثالثة القريبة من الواقع وسخونته، ولكنها في بعض الأحيان لم تخل من القصدية والتعمد، بحيث يتدخل الكاتب لينطق شخصياته كما يريد هو لا كما تريد شخصياته.

تقول نجوى مخاطبة سليمان: «إن أحب علاء أمر لا يخلو من العادية المطلقة.. أن أموت وحدي فتلك عادية لا أطيقها» ص ٨٩، وتأتي سارة لتخاطب سليمان بنفس الطريقة والعبارة: «أن أحب رجلا يشبهني أمر لا يخلو من العادية السمجة أنت تستحق المغامرة» ص ١٧٢.

إن الفرق شاسع وواسع بين الأم وابنتها في المرحلة العمرية والثقافية وطريقة التفكير، فكيف تشابهت طريقتهما في التعبير بهذا الشكل؟

وإذا انتقلنا إلى الحوار الداخلي / المنولوج نرى أن الكاتب يسبغ في كثير من المواضع على مناجاة أبطاله لأنفسهم الصبغة الفلسفية والشاعرية، وينطق دواخلهم بما هو فوق وعيهم وتصويرهم وطريقة تفكيرهم في الحياة. يقول سليمان يناجي نفسه: «النساء تصنع الرجال! هل سأكون رجلا كما أوحى لي صباي؟ أم أكون رجلا كما تريد نجوى؟ سأكون رجلا متهالكا أمام امرأة تعرف مفاتيح البهجة فيَّ، رجلا منبهرا بما أطلقته عتمة البيوت. رجلا يحب امرأة لا خيال امرأة» ص ٨٢.

ونتساءل بعد هذا كله: إذا كانت اللغة طريقة تفكير وتعبير معا، فهل يعقل أن يفكر الأغبر، وهو ابن خمسة عشر عاما بهذه اللغة التي تقطر فلسفة وبيانا ومجازا؟ وكذلك يناجي الأغبر نفسه وصديقه القتيل الأشيب: «يا واهب الشرايين لاصفراري.. ومانح المجد لأيامي.. أيها الفتى الذي أخرجته من

رحمة المملكة إلى عـراء المستحيل....» ص ٩٤. ونتساءل: أهذه مناجـاة الأغبر لذاته، أما مناجاة الكاتب نفسه؟!

لا شك أن ناصر الظفيري عـاشق للغة، مسكـون بجمالياتها ودلالاتها البـلاغيـة الراقية، لكننا ـ في نهاية المطاف كقراء ـ لا نريـد منه أن ينطـق أبطالـه كما يجب بل نتمنى أن يترك لهم الفرصـة أكثر ليعبروا وينطقـوا بكل الحريـة عما في دواخلهـم، وهذا بدوره يساهم في تعميق خصوصية كل شخصية روائية على حدة.

* كلمة ليسـت أخيرة: مما لا شـك فيه أن «سماء مقلوبة» نص روائي غير عادي نص يحمـل غناه وثراءه من داخلـه، فهو يرصد لفترة مهمة جدا من تاريخ الكويت والمنطقة، يـرتبط بـالبيئة ارتبـاطا حميما يدل على أصالـة صاحبه وإخلاصـه لفنه وأرضـه التي يعشقهـا حتى النخـاع، إن سليمان عبد اللـه (الأغبر) برغـم إحراقـه لمنزلـه القديم في الجهـراء إلا أنه لم يحرق فيـه سوى الخطـايا والآثـام.. لقد بقيـت الجهـراء رمـزا نـاصعـا للجمال المطلـق والعظيـم في ذاكرة الكـاتـب: لنتـابع هـذا الحوار الذي جرى بين سليمان وسارة في الطائرة، وهم يحلقون فوق سماء باريس:

«ليتأمـل الركـاب جمال باريـس ليلا. قلت: إنها مدينة ألعـاب. إنها جميلة. قالت سارة: ليست أجمل من الجهراء. ضحكت سـارة، لم تصدق أننـي أعني ذلـك» ص ١٨٢.

وهكـذا يقـدم نـاصر الظفيري نفسـه روائيا «ابـن بلد» بحـق كما يقولـون، لقد استطاع الكـاتب بكـل البراعة والـدقة أن يقدم لنا عالم الجهـراء مبسوطا على راحة كفه، فتبدى أمام أنظارنـا طريق الصلبي، ونفـايـات أمغرة، وبيـوت الطين والتنـك وشمـس الظهيرة والـرمـال الحمـراء والنساء ملفـوفات كـأنهن كتل سـوداء.. كما أن استخدام الكـاتب للألقـاب زاد من حميميـة الشخصيـات وربطهـا ببيئتهـا زمانا ومكانـا، فكان هناك: الأغبر والقنفذ والبـومة والأشيـب وبوراسين... وهكـذا نهضت أمـامنا الشخصيـات كائنـات من لحم ودم.. تقفـز بين الـورق والسطـور، تـرسـم شقاءهـا وآلامهـا، وتملأ المكـان صخبا وضجيجا.

كما ان استخدام طريقـة الخطف خلفا / فـلاش باك والتـي توضحـت في الجزء الثاني مـن الرواية عمـق التناقـض الذي يريـده الكاتـب بين الماضي والحاضر، على طريقة الأبيض والأسود وكانت نوعا من التكنيك الفني الموفق للغاية.

وبعـد فـإن ناصر الظفيري يقـدم لنـا نفسه كاتبا روائيا مجدا وعصاميا، يعمل بكل الصمت والصبر، يتفانى في الاشتغال على نصـوصه الأدبيـة ويدقـق ويتابـع، وهذا مـا يجعله يتبـوأ المكانـة اللائقـة به والراقية في جيل الـرواية الشباب خليجيا وعربيا.

الصحافة الثقافية في الخليج العربي

عرض: عبدالحميد غزي بن حسين

هـذا الكتاب ـــ الصحافـة الثقافيـة في الخليـج العـربي ـــ هو السـابـع ضمـن سلسلة الصحافة التـي يصدرها المؤلف: ياسر الفهـد منذ عـام ١٩٧٥م، وهـي على التوالي: (مواقف مع الصحـافة العربية ـ الصحـافة المعـاصرة ـ عـالم الصحافـة العربيـة الأجنبية ـ الموجب والسـالب في الصحافة العربية ـ مجلاتنا العربية وفن التحرير الصحفـي ـ الصحافة الثقـافية المعاصرة في بلاد الشام).

الكتـاب الـذي بين أيدينـا، مخصـص لصحـافـة الخليـــج العـربي المعـاصرة، بـالإضافـة إلى مـوضـوعات تـوثيقيـة وتحليلية في الفـن الصحفي والصحـافة العـربيـة بشكـــل عـام، علما أن بعـض الموضوعات قد نشرت في دوريات عربية معروفـة مثل مجلـة (الفيصل، القـافلة، المجلـة العـربيـــة، والخفجـي في المملكـة العـربيـة السعـودية ومجلـة الكـويـت، والاعتدال وغيرها....

وربما مـن مـزايـا هـذا الكتـاب، أن المؤلـف «يـاسر الفهـد»، متخصـص في الصحافـة والنقد الصحفـي وهو الـذي مارس النقـد الصحفي سنـوات طويلـة، وكتب في هذا الميدان عشرات المقالات، كما أنـه يحسن الترجمة ويطلـع بواسطتهـا على ثقـافة عـريضـة وبـأسلوب سهـل ممتنـع وبطـريقة ابتكـاريـة ... وينهـل مـادته مـن طبيعـة عملـه وممارسـاتـه الكتابية الصحفية، فضـلا عن مقدرته في نقل آراء الآخـرين وفكـرهم، مـن خلال ترجماته العديدة لكتبهم ومقالاتهم....

ويتألـف الكتاب من مقـدمة ومـدخل وأربعـة فصول رئيسيـة مع ملحـق عما

توزيع دار البشائر والحكمة | الاستاذ/ياسر الفهد

قيل عن أحد كتبه ومجموعة من الرسائل التي جاءته ممن أهدى إليهم كتبه، وكما ثبت في نهاية الكتاب فهرسين، الأول: الأعلام والدوريات والوزارات والمؤسسات.

والثاني: للموضوعات الواردة في الكتاب، وهو من اصدار عام ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٦م. الطبعة الأولى ـ توزيع كل من الدارين: البشائر والحكمة ــ عدد الصفحات ــ ١٧٦ صفحة ــ قياس ٢٤ سم.

وتضمنت مادة الكتاب مدخلا عن تجارب المؤلف مع الصحافة العربية ورؤاه حولها، حيث يقول: " .... وقد كانت لي مع الصحافة العربية تجربة طويلة، فاخترت أن أبدأ هذا الكتاب بتسجيل بعض ملامح هذه التجربة التي كان لها الفضل في مدي بالخبرة والقدرة على الكتابة في مجال فن الصحافة والعمل الصحفي "، وسجل انطباعاته السلبية عن الصحافة العربية من خلال عدة قضايا وهي:

ــ شروط نجاح الصحافة، ودور الدورية مقارنة مع التلفاز والإذاعة.

ـ غياب حرية الكلمة.

ــ ظاهرة تأخر النشر في المجلات واسعة الانتشار.

ـ مشكلة الأخطاء المطبعية والمبالغة في جمال الشكل على حساب المضمون.

ـ ظاهرة الحذف بطريقة حكمية.

ـ ظاهرة السرقة الأدبية.

ولقد استحوذت معظم الظواهر السابقة اهتمام المؤلف، حيث أوردنا أمثلة من واقع تجربته. وعلى سبيل المثال لا الحصر، ظاهرة السرقة الأدبية التي لا تقل خطورة عن غياب حرية الكلمة التي تشكل أهم المعضلات في الصحافة العربية، حيث يقول المؤلف: "..... ما الفرق بين سرقة المال وسرقة الأدب ؟! وهل الأدب أقل قيمة من المال ؟! " .

ودعا إلى سن قوانين رادعة، تحمي الأدباء من اللصوص، وتحقق الأمن الثقافي وتحول دون سطوهم. وقد أورد لنا ذكر تلك الحادثة البالغة الأهمية والتي تدل على خطورة السرقات الصحفية يؤكد ذلك: " فقد اطلعت منذ فترة، وبطريق الصدفة على عددي ديسمبر ١٩٧٤ ويناير ١٩٧٥ من ملحق «الزهور»، الذي كانت تصدره مجلة «الهلال» المصرية، وتبين لي بعد استعراض العددين «ان القاص السوري»، «فاضل السباعي» كان قد نشر قصة بعنوان «المجاري» في عدد أكتوبر لعام ١٩٧٢ من مجلة «العربي» الكويتية، وبعد مرور عامين، أقام «نادي القصة» في مصر، مسابقة للقصة القصيرة، وفاز بالمسابقة المدعو «أحمد جميل عبادي» الذي لم يكن قد سمع به حتى ذلك الحين والمفاجأة المذهلة أن القصة الفائزة هي قصة «المجاري» نفسها بلحمها وشحمها، وبكل سطر من سطورها، وقد كشف السرقة الناقد حلمي القاعور وأكدها الروائي ثروت أباظة بصفته مديرا لنادي القصة آنذاك، ومما قاله في هذا المجال: "إن نادي القصة يسعده أن اختار قصة لكاتب له وللاستاذ «فاضل السباعي» من سابقة وأصالة. فهذا يدل على أمانة النادي في اختيار الفائزين، ويدل في الوقت نفسه على عدم أمانة الفائز المزيف " .

وكما يأمل الاستاذ «ياسر الفهد» "أن تهتم دار المجد السعودية في الرياض، والتي تستعد لإصدار موسوعة صحفية حول السرقات الصحفية، بهذه الحادثة

الموثقة". وحول ظاهرة الأخطاء المطبعية والمبالغة في جمال الشكل على حساب المضمون، يشيد المؤلف بجهود المجلة العربية المبذولة والتي تنبه باستمرار إلى أخطار الأخطاء المطبيعية... ولا شك لقد وقف المؤلف مطولا عند الجوانب الايجابية في الصحافة العربية والخليجية، وخرج بانطباعات ايجابية مستوحاة من ظواهر صحفية عربية مشجعة كثيرة، تجدها في تلك الكتابات الفكرية والعلمية والأدبية والثقافية الرفيعة المنشورة في الدوريات وإلى كثرة الأقلام التي تغذي دورياتنا بانتاجها القيّم... ويشيد المؤلف بدور المؤسسات الثقافية في اصدار دوريات متخصصة وعلى سبيل المثال: «مجلة، المعرفة، المعلم العربي، بناة الأجيال، الأسبوع الأدبي، وقنون في سوريا». بالإضافة إلى مجلات وصحف خارج سورية من «المشاهد، الوسط، الجيل، الحياة، القبس، شؤون عربية، التعاون، دراسات الخليج العربي، الجزيرة، ورسالة الخليج، ناهيك إلى الصحف التي تصدر خارج الوطن العربي مثل «الاعتدال» وغيرها....

وكان يأمل المؤلف: "أن يكون الزمن كفيلا بتحقيق مزيد من الإيجابيات للقضاء على الكثير من السلبيات".

ومن الأسئلة الهامة التي طرحها المؤلف في نهاية «المدخل» من كتابه حول الكاتب الحقيقي، عليه أن يختار موضوعات مفيدة للشباب وللوطن وملائمة لاحتياجات القراء ومسايرة للزمن وعليه أن يبتعد عن الغموض والصيغ المبهمة وأن يكون واضحا كل الوضوح في بسط أفكاره وآرائه.

وللأمانة..... كان المؤلف غزيرا في المادة الصحفية والثقافية ومتعدد الاتجاهات الفكرية والرؤى الحضارية والمواقف الأدبية والسياسية، وذلك في الفصل الأول من كتابه، حيث تناول عشرة موضوعات تحت عنوان «دراسات في فن الصحافة» وتضمنت صحافتنا والصحافة المتقدمة ـ الصحافة العربية والمستقبل، تجارب في فن الكتابة، الكاتب والكتابة والتغيير ـ من يظلم القراءة؟ ـ صناعة الثقافة ـ ازدواجية النشر لها الحل ـ اقتصاديات الكتاب العربي ـ الامتاع في الإعلام والتعليم ....

وقد سبق أن نشر في تلك الموضوعات ـ كما يقول المؤلف في مقدمته ـ في دوريات عربية معروفة مثل «الفيصل ـ القافلة ـ الخفجي ـ المجلة العربية ـ الكويت ـ الاعتدال ـ عالم الفكر ـ المعرفة والعلوم... وغيرها»، ويرصد المؤلف «ياسر الفهد»، أوجه الشبه والاختلاف بين الصحافة العربية النامية والصحافة العالمية المتطورة من خلال تناوله موضوع «صحافتنا والصحافة المتقدمة» ... حيث ركز على «توافر حرية الكلمة هناك ... مما يفتح الطريق على مصراعيه أمام ايجاد الحلول والعلاجات المناسبة»، والمؤلف ـ بحد ذاته ـ يعترف بتقدم الصحافة الأجنبية على صحافتنا العربية في مجالات معينة، ويعزى ذلك إلى توافر إمكانيات وتسهيلات مادية وفنية لدى الدول الأجنبية وليس إلى عجز الصحافة العربية وإلى الصحفيين العرب عن التجويد في الكتابة والعمل الصحفي...

ويلجأ المؤلف إلى أسلوب طرح الأسئلة التي تؤمن بإجابتها ... كأن يقول في موضوع «الكاتب والكتابة

والتغيير»، ما فائدة الكتابات إذا لم تؤدى إلى التغيير والتطور؟! وما قيمتها إذا لم تغير أخلاق الناس وممارسات المسؤولين؟!.

وأحيانا أخرى، يلجأ إلى وضع عنوان المقال بصيغة السؤال كما في موضوع «من يظلم القراءة ؟!» ثم نراه يدرج تتمته بعض الأسئلة مثلا:

ما هي أسباب العزوف عن القراءة؟ .... وهكذا. إلا أنه أغفل أهم جانب في هذا الموضوع، هو «التلفاز»، هذا الصندوق العجيب، الذي أدخل إلى كل بيت ...

والفصل الثاني من الكتاب، يتناول المؤلف موضوع «صحافة الخليج العربي ودورياته» ... ويستهل الموضوع بلمحة تاريخية عن نشأة الصحافة في الخليج العربي، وذلك كان في بداية القرن العشرين على حد قول المؤلف: « .... ظهرت أول صحيفة سعودية هي «الحجاز» في شهر كانون الأول من عام ١٩٠٨م، وفي الإمارات العربية المتحدة، نشأت أول صحيفة «الاتحاد» في شهر تشرين الأول من عام ١٩٦٩م، وفي سلطنة عمان شهد مولد جريدة «الوطن»عام ١٩٧١م.

ويؤكد المؤلف أن الصحافة الخليجية، لم تأخذ في التطور والازدهار إلا بعد الخمسينيات حينما ظهرت مجلة «العربي» و «القافلة»، وكما ظهرت في الستينات مجلة «البيان» في الكويت، وصحيفة «الجزيرة» في المملكة العربية السعودية، وفي السبعينيات، صدرت مجلات خليجية بارزة مثل «الفيصل، اقرأ، والخفجي»، وفي حين شهدت الثمانينيات مجلات خليجية منوعة ومتخصصة مثل «عالم الكتب، التوباد والمنتدى»....

ويستعرض المؤلف احصائية، نشرها مركز التوثيق الإعلامي في دول الخليج التي أجراها المركز في عام ١٩٨٨م، حيث كانت تصدر حتى ذلك التاريخ في الخليج العربي حوالي ٥٦١ دورية منها:

- ١٩٤ دورية في المملكة العربية السعودية.
- ١٤٩ دورية في الكويت.
- ٩٤ دورية في الإمارات العربية المتحدة.
- ٤٨ دورية في البحرين.
- ٣٦ دورية في قطر.
- ٣١ دورية في عُمان.

ولم يكتف المؤلف بذلك، وإنما استعرض خصائص وسمات صحافة الخليج العربي بأنها تتميز بـ «سعة الإنتشار والجمع بين الإتجاهين العربي والإسلامي، والعناية الفائقة بشؤون التراث والإهتمام الاستثنائي بقضايا الطاقة وصناعتها وازدهار التخصص الصحفي وتنوع الكتاب وتحقيق الهدف الثقافي البحت والتعريف بقضايا ومنجزات دول الخليج العربي».

ثم يرتب دوريات الخليج حسب الترتيب الهجائي، وكانت ست عشرة دورية حملت بعض الصفات الملحقة بها ... مثل «الجزيرة وصحافة المؤسسات»، «الجيل وصحافة الحرس الوطني والثقافة العسكرية»، «الخفجي والاتجاهات الصحفية التسعة»، «عالم الكتب وقضية الكتاب»، «العربية مجلة كل العرب»، الفيصل والالتزامان العربي والإسلامي»، «القافلة والثقافة النفطية»، «المجلة العربية والطرافة الصحفية».

ويستعرض أسماء أعضاء الهيئة الإستشارية والتحريرية لكل مجلة، إلا أنه ينفرد وعبر صفحات مطولة للتحدث

عن مجلة «القافلة»، من حيث نشأتها وأهدافها الثقافية وسماتها الصحفية وأسماء كتابها....

ومآخذنا على المؤلف في هذا الفصل ـ الثاني ـ أنه سريع في أحكامه وأوصافه وتقريره السردي لمجموعة من الدوريات السابقة الذكر ... فكانت الصورة التي منحها إيانا صورة عاجلة، لم تف بموضوعاتها الفكرية حقها، وكان من المفروض، دراسة متأنية وشاملة لكل دورية من الدوريات، حتى يتسنى للقارئ الكريم، أن يحكم على الدورية بشكل جيد، وعلى سبيل المثال ــ لا الحصر ــ «مجلة البيان»، فكان من المفروض التعريف بها كونها مجلة أدبية ثقافية شهرية، والتي تحتوي على الشعر والقصة ودراسات وقراءات ويديرها أساتذة قديرون ورئيس تحريرها «خالد عبداللطيف رمضان» والنائب «يعقوب عبدالعزيز رشيد» وأما المستشارون فهم: «د. سليمان الشطي، د. خليفة الوقيان، ليلى العثمان، ويعقوب السبيعي»، أما سكرتير التحرير فهو الاستاذ «نذير جعفر»، وكتاب المجلة من كافة أنحاء الوطن العربي....

أما الفصل الثاني وتحت عنوان «الزاوية والعمود في الصحافة العربية والخليجية»، يتحدث عن المؤلف وبإسهاب شديد عن بعض الدوريات التي تنشر زوايا، ويأتي بأمثلة على ذلك مثل «الأسبوع الأدبي»، التي تنشر زاوية، (كاتب أعرفه)، وصحيفة، «البيان» زاوية (كتاب وآراء)، ومجلة «الفيصل» زاوية (من تجاربهم)، ومجلة «الحرس الوطني» زاوية (السلام عليكم) ... وهكذا..

ناهيك عن الكلمة والعمود الصحفي التي تنشر في صحف ومجلات، فعلى سبيل المثال وليس الحصر، صحيفة «تشرين» السورية والتي تنشر في صفحتها الأخيرة (آفاق)، حيث تتناول مناسبة أو حدثا ...

وينوه المؤلف إلى أهم الطرق لدراسة ظاهرة الصحافة أو قواعد العمل الصحفي من خلال تناوله موضوع (فن الصحافة في الكتب)، ومن هذه الطرق تحليل الكتب التي تدور حول موضوع الصحافة، كما في عرضه لكتاب «تطور الصحافة في المملكة العربية السعودية»، لمؤلفه عثمان حافظ من اصدار شركة المدينة للطباعة والنشر في جدة عام ١٣٩٨ هـ لعلاقته المباشرة بموضوع الكتاب الذي نحن بصدده، حيث يغطي الكتاب ثلاث مراحل من التطور وهي:

ـ الصحيفة في العهد العثماني...
ـ الصحيفة في العهد الهاشمي...
ـ الصحيفة في العهد السعودي....

وكذلك قام المؤلف بعرض كتاب ثان وهو «الصحفيون في العالم الثالث» الذي صدر باللغة الانجليزية لمجموعة من المؤلفين الأجانب، وكتاب ثالث، فكان بعنوان «كيف تعد مقالة صحفية؟!» والذي ألفه بالإنجليزية (بيتر كوبي).

وكما يستعرض مجموعة الرسائل التي جاءته ممن أهدى إليهم كتبه وعلى سبيل المثال: (رسالة من رئيس تحرير مجلة القافلة، الاستاذ: خالد عبدالله الخالد، ومجمل القول:

أضاف الاستاذ/ ياسر الفهد، كتابا جديدا من كتب الصحافة للمكتبة العربية .... كمرجع لكل مهتم بالصحافة.

أصيلة في دورتها الثامنة عشرة: بين الفرح والحزن

من: صدوق نور الدين

أ/. إذا كانت سنة ١٩٩٥ غيبت ملتقى «أصيلة» السنوي للفن والإبداع والفكر، لعامل أساسي تمثل في الجفاف، فإن الدورة الثامنة عشرة من هذا الموسم انعقدت فيما بين شهري: يوليو/اغسطس ١٩٩٦، بالمدينة ذاتها ... وأقصد أصيلة، مدينة الفنون...

لقد عادت هذه المدينة إلى الاحتفاء بعشاقها، وإلى لملمة الأصدقاء الذين دأبت على جمعهم والاستماع/الاستمتاع بآرائهم وطروحاتهم الأدبية، الفنية والفكرية. حيث كان المحور الأساسي لجامعة «المعتمد بن عباد الصيفية» يتمحور حول العلاقة الجامعة بين العرب والأمريكيين، وذلك انطلاقا من صورة الواحد في منظور الآخر.

ولقد أسهمت في تنشيط جلسات هذه الجامعة عدة فعاليات فكرية وأدبية عالمية، مثلت العالم في شموليته... فمن السعودية مثلا كان «عثمان العمير»، ومن المغرب «محمد بن عيسى» سفير المغرب بأمريكا، وأمين عام جامعة المعتمد بن عباد، إلى جانب السفير «والتر كاتلر» من الولايات المتحدة، وهو أيضا رئيس مركز مرديان الدولي بواشنطن، إلى «محمد ابراهيم الشوش» من السودان، و«محمد أوجار» من المغرب، و«محيي الدين اللاذقاني» من سوريا وآخرون....

ب/. أما المنتدى العربي الإفريقي فقد كرس جلساته عن هذا الموسم لتكريم الشاعر المصري الكبير «أحمد عبدالمعطي

حجازي»، حيث حمل المنتدى كشعار له: «حجازي والحداثة الشعرية العربية»، وبالمناسبة صدر عن جمعية المحيط الثقافية المنظمة لموسم أصيلة كتابات حول التجربة الإبداعية للشاعر:

١/ «شجرة حياة»: وهو حوار مطول مع الشاعر أنجزه الكاتب والناقد المغربي «عبدالقادر الشاوي» الذي عبر عن التجربة بالتالي:

" ..... كنت أتصور اللقاء مع الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي سوف يمضي سريعا إلى نمط من الأسئلة المتداولة، تلك التي تستجيب عادة إلى المعرفة القبلية التي نكونها عن المحاور المفترض باعتبار المجال الذي ينتمي إليه .... ولم تكن بيني وبين عبدالمعطي حجازي معرفة شخصية سابقة، تبدو في بعض الأحيان واجبة الألفة...

أما ما كنت قد قرأته من شعره منذ أواسط الستينات فهو شيء قليل ... إن كان يقدم مادة عن تطوره الشعري خلال عقدين زمنيين، فهو دون المعرفة الشاملة بمراحل التطور الأخرى، تلك التي تولدت عن احتكاكه المباشر، طوال تسع عشر سنة، بفضاءات وقيم أخرى في المنفى الاختياري خارج مصر .....».....

٢/ «الشاعر واستئناس الموت»: وهو دراسة نقدية في شعر «أحمد عبدالمعطي حجازي» للدكتور «أحمد درويش»...

وقد توج تكريم «أحمد عبدالمعطي حجازي» بمنحه جائزة «تشيكايا أوتامسي» للشعر الأفريقي ... وهي الجائزة التي قال عنها «حجازي» معبرا:

" أريد أن أعبر عن عظيم سعادتي لحصولي على هذه الجائزة التي تحمل اسم أحد كبار المبدعين «تشيكايا أوتامسي» لأني أعرف قيمتها الأدبية وقيمتها العاطفية أيضا ... فمن حيث قيمتها المعنوية إنها جائزة أنشئت لإذكاء الحوار الأخوي بين الأفارقة بعضهم ببعض وبالذات بين الأفارقة العرب والآخرين حيث حملت الجائزة اسم شاعر إفريقي صديق عزيز مناضل بالكلمة وبالعمل وهو الكونغولي الراحل «تشيكايا أوتامسي» والذي كان من حظي أن التقيت به كثيرا في إطار مواسم أصيلة الثقافية ... " ..

ج/. أما من الناحية الفنية والجمالية، فشهدت الدورة ١٨ ندوة تحت عنوان: «اكتشاف الفن الإسلامي: الجذور والمعاصرة» ومن محاورها التالي:

١ـ العمارة والزخرفة الإسلامية.

٢ـ تأثير الفن الإسلامي في تصميم الأزياء.

٣ـ تأثير الفن الإسلامي في الرسم الحديث.

وقد شارك في إغناء فعاليات الندوة عدة باحثين متخصصين في جماليات الفن الإسلامي، نذكر منهم «جيمس آلان» (متخصص في الدراسات الإسلامية)، «أنطونيو ألماغو» (أستاذ بمدرسة الدراسات العربية بغرناطة، أسبانيا) ... و «خالد عزام» (مصر)، «سمير التريكي» (تونس)، «ناديا الرزيني» (المغرب) وغيرهم.....

إذا كانت «أصيلة ١٨» (١٩٩٦) عاشت أفراحها المتعددة، فإن ظلال الحزن خيمت على الدورة وبشكل قوي، بعد رحيل الكاتب الفلسطيني «أميل حبيبي» ومفاجأة الموت لـ «بلند الحيدري»، الذي كان أعد حقيبة الحضور إلى اللقاء...

رسالة حلب: نجم الدين سمان

الاحتفال بوليد اخلاصي حياً ... في حلب

منيف ودرّاج والعجيلي ومرعي وباروت وتميزيان يشاركون في التكريم

ـ كأننا في جنيف، وليس في حلب!.

هكذا همس الجالس خلفي لجارته، وقد أشرفت الاحتفالية الثقافية/ الفنية بوليد اخلاصي إنساناً ومبدعاً على نهايتها.

لم التفت نحو مصدر الهمس، ولكني هززت رأسي: «إنها مفارقة حقاً، فلقد اعتادت حلب أن تكرّم مبدعيها بعد موتهم المعنوي أو مقتلهم بوجيز الوقت أو طويله ... أبو فراس كان أول من تذكرت، ثم السهروردي – النسيمي – الكواكبي – قسطاكي حمصي – فرانسيس وعبدالله مرّاش – خير الدين الأسدي – جورج سالم ....» إلى آخره.

بدأت الاحتفالية الثقافية إذاً، بكلمة لأصدقاء وليد اخلاصي، ألقاها القاصّ والمسرحي نجم الدين سمّان:

«مساءً ثقافياً، هذا المساء ... نلتمس ديمومته فينا، نشارك في صنعه لأنه مرآتنا، ولربما هو قلعتنا الأخيرة، في مواجهة ما يجعل الروح خواءً، ويستهلك الناس ويفسد الأزمنة ... في هذا المساء/ الاحتفالية، نجتمع مع ما يشابهنا لنكرّم أنفسنا، لنوقظ حوّاسنا وذاكرتنا ولنهجس بالأسئلة، لنكرّم حلب/ المدينة/ الوطن/ الثقافة... فيما نحن نكرم وليد اخلاصي»

ثم افتتح الشاعر الأرمني د. كيفورك تميزيان الندوة الثقافية بقصيدة له

بعنوان «كلماتك ... هل تستطيع بناء عالم جديد؟» ليبدأ الناقد والباحث محمد جمال باروت مداخلته بتساؤل آخر: «هل كان هذا الشاهد، الذي اسمهُ وليد اخلاصي، ينسج معالم اسطورة حديثة تميزه ويتميز فيها؟.

لقد بلغ من درجة إيمانه بفعلية وواقعية أمكنته وفضاءاته التخييلية، أننا نعرفها ونستطيع تعيينها، مع أنها ليست سوى كائنات لفظية أو ورقية.

أوهمنا إخلاصي بأنها كائنات من لحم ودم، وكأن الحياة تقلّد الفنّ لا العكس»

ثم أشار الناقد د. فيصل درّاج إلى أن رواية إخلاصي: « لا تُدافع عن اطروحات فكرية مستقرة وقاطعة، ولا تطمح إلى انتاج معرفة، بالمعنى المتداول... إنها رواية تروّض الخيال وتوقظ المخيلة وتحاور الروح، بل إنها مسكونة بالحنين إلى زمن التقى به الإنسان وأضاعه، أو إلى زمن لَم يعثر عليه أبداً. وهذه السمات ترفعهُا إلى مقام الرواية، بالمعنى الحَديث للكلمة، من حيث هي رواية عن اغتراب الروح وتقوّض الإنسان وتداعي الرغبات، بعيداً عن نزعات البطولة والانتصار، التي هي من صفات الحكايات القديمة».

ثم تحدّث د. فؤاد مرعي عن إخلاصي الإنسان، مرتجلاً مداخلته بكثير من العذوبة والحنين.

وركّز الروائي عبدالرحمن منيف في مداخلته حول صعوبة الفصل بين مدينة معينة وكُتاب بذاتهم «فإيفوا أندريتش، مثلاً، يجول في أنحاء العالم الأربع، لكنه أينما ذهب، وكلُّ جديد يتعرف عليه، يزيده تعلقاً بالبوسنة التي ولد فيها... وكذلك اخلاصي، فحلب لا تفارقه، لا تغيب عنه، ولذلك لا يمل من الحديث عنها، من إعادة اكتشافها.

وينتقي د. منيف إحدى روايات اخلاصي «باب الجمر» ليقرأها من منظوره كروائي، مختتماً الاحتفالية الثقافية، لتبدأ بعدها الاحتفالية الفنية التي كثّفت حضور حلب/ المدينة الثقافية المفتوحة بكل تلويناتها....

فغنّت السبرانو هاسميك تميزيان بمرافقة عازفة البيانو كيغاني مارد كيان أربع قصائد شعرية أرمنية، وقدّم الموسيقار أحمد قدري دلاّل «المعروف عالمياً» ارتجالات على آلة العود، وغنّت هاسميك قيومجيان بمرافقة الفرقة الموسيقية لنادي شباب العروبة ثلاث فيروزيات، وقدّمت جوقة السريان بقيادة الموسيقار نوري اسكندر مختارات من الغناء السوري القديم يعود بعضها إلى أكثر من ألف عام وكما كانت تغنى.

في نهاية الاحتفالية الفنية قدّم رئيس جمعية النهضة الثقافية درعاً تذكارياً من تصميم الفنان التشكيلي زهير دبّاغ إلى الأديب وليد اخلاصي، الذي أنهى الاحتفالية .... وجلاً من كثافة هذا التكريم وهذا الحضور، وخاصة بحضور الحكواتي الأول د. عبدالسلام العجيلي ضيف شرف، قائلاً: "لقد حاصر تموني في الزاوية الضيقة ... أشعر وكأني أبدأ من جديد مشواراً صعباً في الحياة وفي الكتابة ".

*** ندوات عن الدراما التلفزيونية السورية:**

شهدت حلب خمس ندوات عن الدراما التلفزيونية السورية، خصصت اثنتان منها، في لقاء جماهيري مفتوح، لمناقشة مسلسل «أخوة التراب» الذي كتب قصته وحواره والسيناريو، الكاتب والصحفي حسن م. يوسف وأخرجه نجدت أنزور،

وذلك بحضورهما وحضور الممثلين أيمن زيدان، فايز أبودان - سوزان نجم الدين، وغيرهم من نجوم هذا العمل التلفزيوني الضخم، الذي أضاء مرحلة هامة في تاريخ العرب المعاصر.... من خلال تناول درامي متميز تأليفاً واخراجاً وتمثيلاً أجمعت عليه كافة النقاشات، بينما استقطبت طريقة التناول الدرامي للتاريخ وجهات نظر متعدد، حين أكدت فئة من المناقشين على أن الوقائع التاريخية الوثائقية قد طغت على الزمن الدرامي، وردّ الكاتب حسن يوسف أنه لم يكتب عملاً وثائقياً، كما لم يكتب عملاً درامياً بالمعنى التقليدي، فهناك أكثر من بؤرة درامية، وأكثر من خط لسيرورة الأحداث، ولم تكن البطولة منحصرة في شخصيات محددة، كما أن شخصيات أخرى قد توحي بمطابقتها للواقع تناولتها فنياً بالدرجة الأولى مع الإخلاص للمصداقية التاريخية ... وصرّح الكاتب حسن م. يوسف بوجود جزء ثان تتابع فيه مصائر أخوة التراب، فيما أكد المخرج نجدت أنزور على السمعة المميزة لأعماله وهي تحويل النص المكتوب إلى صورة معبرة لها بعدها الدرامي والرمزي للخروج من مأزق الدراما التلفزيونية العربية الذي يتمثل بكونها مجرد مشاهد تصوّر ما يجري من حوار، حتى أن المشاهد يستطيع متابعة هكذا مسلسلات بالاستماع إلى حوارها دون أن يكلف نفسه حتى مجرد النظر إلى الشاشة.

أما الندوات الثلاث وخُصصت لمناقشة مسلسل «خان الحرير» الذي كتب قصته وحواره والسيناريو الروائي الحلبي نهاد سيريس وأخرجه هيثم حقي، الذي يعتبر واحداً من أهم المخرجين في سورية، حين بلور منذ منتصف السبعينات مدرسة خاصة به، تعتمد التوازن بين الصورة وبين الحدث والحوار مع التركيز الخاص على عمل الممثلين.

يمكن تلخيص النقاط الرئيسية التي اثيرت في الندوات الثلاث التي دعت لها نقابة الفنانين وجامعة حلب وجمعية العاديات بحلب:

- حول النص: من حيث استطاع رصد فترة الخمسينات في سورية من خلال بؤرة مكانية واحدة هي «خان الحرير» بتجاره وابنائهم والعاملين فيه، مع التركيز على خصوصية البيئة الحلبية ... بينما انتقدت بعض الآراء تغيب بعض الفعاليات الاجتماعية أو السياسية عن الفعل أو تحجيم دورها، فيما انتقد بعض المحامين باسم نقابتهم في حلب على الصفة السلبية التي ظهر بها المحامي في المسلسل، وردّ الكاتب مستغرباً هذا التعميم، وذكر هؤلاء بقرارات صادرة عن نقابتهم بحق بعض أعضائها الذين لم يكونوا أهلاً لحمل شرف المهنة، وقال أن أي استثناء لا يمكن أن يكون قاعدة وخاصة في الفن.

- حول الاخراج: اجمعت آراء المناقشين حول التوازن الذي حققه هيثم حقي في عمله وخاصة من خلال تجسيده لبيئة محددة هي حلب، وأثنت على عمل الممثلين بسام كوسا - جمال سليمان - سوزان نجم الدين - اسامة السيد يوسف - سليم صبري - وخاصة فايز أبودان في شخصية «الشيخ علي» الأعمى.

بعض الآراء تطرقت إلى الايقاع البطيء في بعض مفاصل العمل، وقارنتها بالتطويل غير المبرر في بعض

لقطات المسلسل الآخر «أخوة التراب»، عموماً ... كانت النقاشات في الشارع الحلبي، وفي مقاهي المثقفين التي تحفل بها حلب، حول التمايز الفني بين مسلسلي أخوة التراب وخان الحرير، ولكن الآراء أجمعت على أهمية المدرستين الفنيّتين اللتين يمثلهما حقي وأنزور في اخراج المسلسل السوري من دائرته المحلية الضيقة الى المحيط العربي الأوسع، وذاك الاستحسان الذي تلاقيه أعمالهما عند المشاهد العربي، كما جرى التنويه إلى شراء حقوق عرض مسلسل «الجوارح» من قبل محطة تلفزيونية أمريكية لعرضهمدبلجاً بالانجليزية، ومحاولات أخرى دفعت بالمسلسل السوري إلى الآفاق العالمية فيما هو لم يتجاوز الثلاثين ربيعاً منذ أول مسلسل سوري عرضه وانتجه التلفزيون.

وقد كان الممثل الحلبي فايز أبودان القاسم المشترك الناجح في المسلسلين اذ أدّى ببراعة دور (جمال باشا السفاح) في مسلسل «أخوة التراب» ودور (الشيخ علي) في مسلسل «خان الحرير» وكانت هذه أول مشاركة تلفزيونية له بعد خمسة عشر عاماً من العمل على خشبات المسرح في حلب كممثل هاو.

ولم يكن فايز أبو دان وحده في الميدان، فقد اشترك في المسلسلين أكثر من عشرين ممثلاً رئيسياً من حلب، أدّوا فيهما أدواراً مميزة، نذكر منهم «عمر حجّو ــ سليم صبري ــ بسام كوسا ــ اسامة سيد يوسف ـ هدى ركبي ـ بشار القاضي ـ رياض وردياني ـ ناصر وردياني ـ أحمد حداد ــ خليل حداد ـ كريكور كلش ـ وغيرهم، فيما يُعدّ بداية جيدة لكسر احتكار نجوم العاصمة وتحقيق توازن فني يدفع بوجوه جديدة ودماء شابه تحتاج لها صناعة الدراما التلفزيونية في سوريا بعد صحوتها المتجددة منذ خمسة أعوام.

*** فن تشكيلي:**

رغم توالي المعارض الأسبوعية في صالات «بلاد الشام ـ الخانجي ـ ايبلا ـ الفنون الجميلة ـ مكتبة جامعة حلب ـ صالة النقطة ـ صالة الجسر» فقد أجمعت آراء الوسط الفني والثقافي أن استمرارية هذه العروض في مدينة حلب، هو الشيء الأمين، رغم بعض الالتماعات هنا وهناك هذا الموسم، والذي كان أبرزها معرض الفنان التشكيلي «سبهان آدم» في صالة «الجسر» من حيث الجرأة في التجريب، حيث اعتمد الفنان الرسم بالفحم الأسود على أرضيات من الورق الأملس المقوى «المستعمل عادة في أغراض التغليف والشحن» دون اللجوء إلى ألوان أخرى سوى الأحمر في لوحتين اثنتين، ثم ذاك الاختراق الذي حققه لفضاء الصالة من خلال جداريات ضخمة (١,٥ X ٣ متر) منفذة بالفحم فقط، ثم تلك الخصوصية في تناول الوجوه بمقارنة معاصرة مع الهموم والأحلام والهواجس الانسانية مع التركيز على القدرة المفتوحة لتلك الوجوه، خاصة مع حيادية أجسادها التي تتماهى في كتل مضغوطة لا تفاصيل فيها سوى اختراقها الطولي لفضاء اللوحة.

خمسة وعشرين لوحة منفذة بهذا الأسلوب فاجأنا بها سبهان آدم وكأنه يحمل هموم خمسة وعشرون قرناً من عمر البشرية رغم أعوامه الثلاثة والعشرين فقط ومعارضه الفردية السبعة وهو رقم يحسده عليه مخضرمون.

وفي الدردشة التي أعقبت افتتاح معرضه الجديد في حلب، قال سبهان آدم أمام استغرابنا لغزارة إنتاجه قياساً لعمره الفني والزمني:

ـ يمكن لي أن ارسم في كل يوم لوحة، أنا لا أتعمد هذا، ولا أفكر مطلقاً بالشكل المنطقي الرتيب الذي ينتاب بعض الفنانين التشكيليين، لأن اللوحة تغادر في حين أرسمها، تصبح للآخرين، ولست مستعداً للدفاع عنها أو مهاجمتها ... أو حتى شرحها، ما أعرفه أنني ارسم، أجرب ... ليس لدي عوالم أو مناخات ثابتة، ما أشعر به وأحسه .... أرسمه، وبينما تحضرون معرضي هذا، هناك تحضير لمعرض قريب في بيروت أنهيت لوحاته وهي تختلف جذرياً عن كل هذا الذي تشاهدون.

تركنا سبهان آدم فجأة، مخترقاً الحلقة التي أحطناه بها، ليوقع على أحد اللوحات المعلقة في الصالة، وقد نسي التوقيع عليها، أفسح له الحضور، وقع على اللوحة وعاد بهدوء الينا، فعل ذلك بتلقائية وبحيوية شاب ابن ثلاثة وعشرين عاماً فقرأنا توقيعه: (انتاج سبهان آدم ١٩٩٧) بينما لا نزال في ربيع ١٩٩٦ !!.

*** اصدارات .... وكتب:**

من الكتب الهامة التي صدرت في حلب، لمؤلفين حلبيين، أو عن دور نشر حلبية:

١ـ روايتان، للكاتب فيصل خرتش أولاها «تراب الغرباء» عن وزارة الثقافة السورية ويتم تحويل هذه الرواية إلى فيلم سينمائي تنتجه مؤسسة السينما في سورية من اخراج: سمير ذكرى ثانيهما: رواية «خان الزيتون» عن دار الصداقة بحلب وترصد حلب في الستينات وخاصة القاع الشعبي فيها، ومصائر الهامشيين فيها، بتناول ساخر ومر معاً يصل إلى حدود الفانتازيا رغم الخيوط التي تربطها عميقاً بالواقع والبيئة.

٢ـ كتابان للباحث والناقد د. عبدالرزاق عيد، أولاهما «طه حسين... العقلانية والدين» عن مركز الانماء الحضاري بحلب ـ وكتاب «الثقافة الوطنية/الحداثة» عن دار الصداقة بحلب.

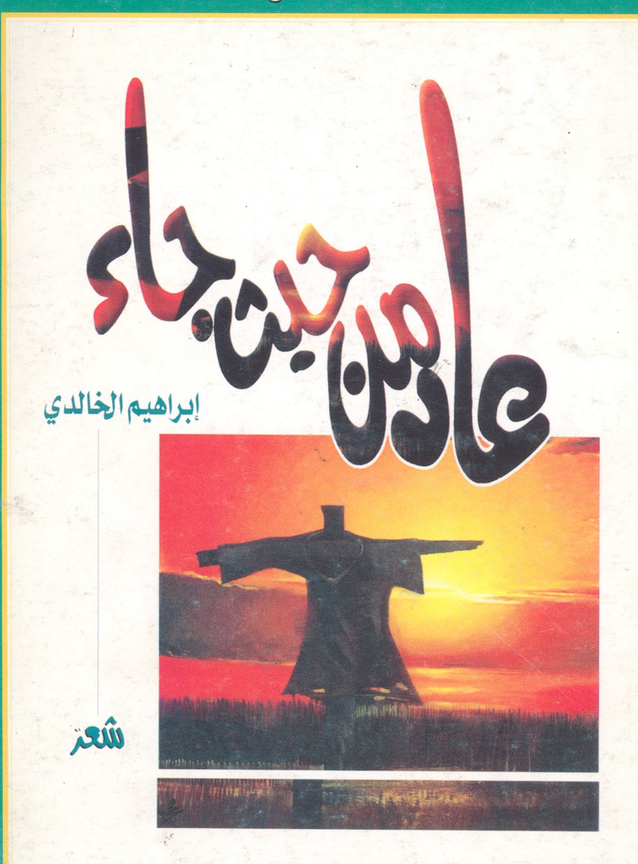
٤ـ كتابان للباحث والناقد محمد جمال باروت، وكلاهما صادر عن دار الصداقة بحلب، الأول بعنوان «المجتمع المدنى» والثانى «اطياف الحداثة ... ما بين علمانية النخبة واسلامية الأمة» يرصد فيه الباحث مفهوم الحداثة والتحديث من خلال مناقشات لا طروحات ـ سمير أمين ـ صادق جلال العظم ـ ولا طروحات المستشرقين.

ـ فيما تابع مركز الانماء الحضاري اصدار الأعمال الكاملة للناقد الفرنسي رولان بارت، واصدر كتاب (الاسلوبية) لبيير جيرو من ترجمة د. منذر عياشي الذي ترجم أيضاً لجاك ديريدا كتابه «أطياف ماركس» الذي صدر في سلسلة قضايا العصر وصراع الحضارات.

بينما أصدرت دار الصداقة بحلب وضمن سلسلة دراسات فنية كتاباً عن فنان الكاريكاتير المصري «صاروخان» للدكتور مروان الخطيب وديوان شعر مترجم للشاعر الأرمني د. كيفورك تميزيان، ترجمته إلى العربية لوسي قصابيان وغسان كجو وقدّم له الشاعر السوري نزيه أبو عفش وكتاباً عن «اليهود في تركيا ... ٥٠٠ عاماً من النفوذ» للباحث اللبنانى د. صالح زهر الدين.

لوحة الغلاف: للفنان السعودي ناصر الموسى

AL Bayan



صدر حديثا